

---

# BACHELORARBEIT

---

*Schluss mit lustig!*

-

Mockumentary und das Problem  
mit ihren Eltern

Herr  
**Nils Benjamin Keding**

2016

---

# BACHELORARBEIT

---

*Schluss mit lustig!*

-

Mockumentary und das Problem  
mit ihren Eltern

Autor:

**Herr Nils Benjamin Keding**

Studiengang:

**Film und Fernsehen**

Seminargruppe:

**FF12wR3-B**

Erstprüfer:

**Prof. Peter Gottschalk**

Zweitprüfer:

**Bea Möller, Dipl. Designerin**

Einreichung:

Berlin, 03.06.2016

---

# BACHELOR THESIS

---

*The party is over!*

-

Mockumentary and the problem  
with her parents

author:

**Mr. Nils Benjamin Keding**

course of studies:

**Cinema and Television**

seminar group:

**FF12wR3-B**

first examiner:

**Prof. Peter Gottschalk**

second examiner:

**Bea Möller, Qualified Designer**

submission:

Berlin, 03.06.2016

## Bibliografische Angaben:

Keding, Nils Benjamin

### **Schluss mit lustig! - Mockumentary und das Problem mit ihren Eltern.**

The party is over! - Mockumentary and the problem with her parents.

2016 - 67 Seiten

Mittweida, Hochschule Mittweida (FH), University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2016

## **Abstract**

Bis heute gilt die Dokumentation als die Möglichkeit, die Realität oder die Wahrheit abbilden zu können. Doch wie sich zeigt, handelt es sich dabei nur um einen Realitätseindruck. Das der Ehrentitel der Dokumentation hinfällig ist, fällt auch der Mockumentary auf. Sie ist das Kind aus dem Vater „der Spielfilm“ und der Mutter „die Dokumentation“. Auf unterschiedlichste Weise nähert sich die Mockumentary ihren Eltern an und begibt sich dabei auf eine Entwicklungsphase vom spielenden Kind zur eigenständigen jungen Erwachsenen. Dabei stellt sich heraus, dass die Mockumentary weit mehr als nur lustig sein kann oder reine „Täuschung“ ist und für die Medienlandschaft und das Publikum eine wichtige Institution darstellt.

# Inhaltsverzeichnis

|  |            |
|--|------------|
| <b>Abstract.....</b>   | <b>IV</b>  |
| <b>Abbildungsverzeichnis.....</b>  | <b>VII</b> |
| <b>1 Einleitung.....</b>   | <b>1</b>   |
| <b>2 Vater “Der Spielfilm” und Mutter “Die Dokumentation” bekommen ein Kind: “Die Mockumentary”.....</b> | <b>2</b>   |
| <b>3 Stammbaumforschung: Wie die Dokumentation laufen lernte.....</b>                                    | <b>5</b>   |
| 3.1 Intentionen der Filmmacher .....   | 8          |
| 3.2 Darstellungsformen der Dokumentation.....  | 9          |
| 3.3 Erwartungshaltung des Zuschauers.....  | 12         |
| 3.4 Objektivität und Subjektivität.....  | 13         |
| <b>4 Die Mockumentary wird geboren und macht ihre ersten Schritte.....</b>                               | <b>15</b>  |
| <b>5 Die Mockumentary kommt ins Kindesalter.....</b>   | <b>16</b>  |
| 5.1 Etablierung der dokumentarischen Leseart.....  | 17         |
| 5.2 Eine Prise Vater. Die Offenbarung des fiktionalen Charakters.....                                    | 19         |
| <b>6 Die Mockumentary erlebt die Pubertät.....</b>   | <b>22</b>  |
| 6.1 Das Kind wird rebellisch.....  | 23         |
| 6.1.1 Grad 1: Parodie – This Is Spinal Tap (1984) & Forgotten Silver (1995) .....                        | 23         |
| 6.1.2 Grad 2: Kritik und Hoax – Bob Roberts (1990) & Opération Lune (2002) .....                         | 29         |
| 6.1.3 Grad 3: Dekonstruktion – Man Bites Dog (1992).....   | 34         |
| <b>7 Mockumentary – schon erwachsen?.....</b>  | <b>38</b>  |
| 7.1 Aktuelle Bestandsaufnahme im Fernsehen.....  | 38         |
| <b>8 Das Fazit: Ein Format mit vielen Talenten.....</b>  | <b>41</b>  |
| <b>Quellenverzeichnis.....</b>   | <b>X</b>   |
| Literaturverzeichnis.....  | X          |
| Internetverzeichnis.....   | XIII       |
| Filmverzeichnis.....   | XVI        |
| Serienverzeichnis.....   | XVIII      |

|  |            |
|--|------------|
| <b>Eigenständigkeitserklärung.....</b> | <b>XXI</b> |
|--|------------|

## Abbildungsverzeichnis

|   |    |
|---|----|
| <b>Abbildung 1:</b> La trahison des images (1929). Öl-Gemälde von René Magritte.....  | 1  |
| <b>Abbildung 2:</b> Schweizer Bauern bei der Spaghetti-Ernte.....   | 16 |
| <b>Abbildung 3:</b> Reporter Martin DiBergi (Rob Reiner) und Nigel Tufnel.....  | 25 |
| <b>Abbildung 4:</b> Die Band Spinal Tap von links: Derek Smalls (Harry Shearer), Nigel Tufnel (Christopher Guest) und David St. Hubbins (Michael McKean)..... | 25 |
| <b>Abbildung 5:</b> Peter Jackson entdeckt im Haus der Witwe Hannah McKenzie altes Videomaterial.....   | 27 |
| <b>Abbildung 6:</b> Fiktionaler Filmpionier Colin McKenzie.....   | 27 |
| <b>Abbildung 7:</b> Bob Roberts und Reporter Bugs Raplin (Giancarlo Esposito).....  | 30 |
| <b>Abbildung 8:</b> Folksänger Bob Roberts (Tim Robbins) auf Wahltour.....  | 30 |
| <b>Abbildung 9:</b> Titelbild zu Opération Lune.....  | 32 |
| <b>Abbildung 10:</b> Regisseur Stanley Kubrick.....   | 32 |
| <b>Abbildung 11:</b> Ben (Mitte) sitzt mit Soundmann André (links) und Regisseur Remy (rechts) in der Bar.....  | 35 |
| <b>Abbildung 12:</b> Ben als eiskalter Serienmörder.....  | 35 |
| <b>Abbildung 13:</b> Drei Grade der Mockumentary und ihre Merkmale.....   | 37 |
| <b>Abbildung 14:</b> Gabelstaplerfahrer Klaus.....  | 44 |
| <b>Abbildung 15:</b> Von Klaus aufgespießte Mitarbeiter.....  | 44 |
| <b>Abbildung 16:</b> Von links: Moderator Jan Böhmermann, Yanis Varoufakis und Mittelfingerdouble.....  | 46 |
| <b>Abbildung 17:</b> Direkter Vergleich. Links das Original, rechts der Fake.....   | 46 |

# 1 Einleitung

„This is not a pipe“ heißt es unter dem Bild von René Magritte's berühmten Ölgemälde „La trahison des images“. Doch warum sollte es sich dabei nicht um eine Pfeife handeln, wo sie doch eindeutig als solche zu erkennen ist? Einhergehend kommt die zweite Frage auf: Und wie soll man diese Pfeife stopfen? Es erschließt sich die Antwort, dass es sich bei dieser Pfeife nur um ein Abbild handelt, also keine haptische Pfeife ist.



**Abbildung 1: La trahison des images (1929). Öl-Gemälde von René Magritte (Quelle: Wikipedia.de 2015)**

Die Dokumentation scheint zu behaupten, dass sie die Wahrheit oder die Realität abbilden könne. Doch handelt es sich dabei um *die* Wahrheit oder *eine* Wahrheit? Handelt es sich dabei überhaupt um ein objektives Bild der Realität oder werden schon durch die Produktionsregularien Eingriffe vorgenommen? Diesem Problem stellt sich die Mockumentary entgegen. Das Format nimmt sich der Dokumentation in ihrer Form so sehr an, dass sie zu beweisen behauptet, der dokumentarische Anspruch sei nicht haltbar. Der dokumentarischen Form der Mockumentary wird der fiktionale Inhalt entgegengestellt. Denn die Filme handeln von erfundenen - nicht gefundenen - Geschichten und folgen einem Drehbuch. In dieser Arbeit spielt der Verfasser mit einem Eltern-Kind-Gleichnis. Spielt die Mockumentary doch auch ein Spiel mit den Zuschauern aus dokumentarischen und fiktionalen filmischen Mitteln. Der Vergleich reizt, ermöglicht Assoziationen und schafft Lebendigkeit. Dabei fällt auf, dass die Mockumentary nicht nur mit ihren Zuschauern *spielt*, sondern sie auch *ausspielt*, täuscht oder gar verspottet. Dabei aber auch gleichzeitig auf Authentizitäts-Defizite hinweist und damit ihre eigenen Eltern erzieht. Im Verlauf dieser Arbeit wird die Scheindokumentation als Kind der *mütterlichen* Dokumentation und dem *väterlichen* Spielfilm angesehen, weil sie ihre Lebensgrundlage von dort bezieht. Aber warum benutzen Mockumentaries überhaupt dokumentarische Formen wie das Interview oder einen Erzähler? Warum spielt das Kind mit den fiktionalen und non-fiktionalen Elementen? Was ist die Absicht der Filmemacher, und welchen Zweck erfüllen sie damit? Wie bekannt ist diese neue Form des



Erzählens? Besonders stellt sich die Frage: Was für ein Potential steckt in der Mockumentary?

**Die Grundthese dieser Arbeit lautet, dass eine Mockumentary immer auch ein Film über ihre Eltern ist – im besonderen über die Dokumentation<sup>1</sup>. Und weiter, dass Mockumentary als neues Genre gilt, das dem Zuschauer ein erhöhtes Maß an Medienkompetenzen<sup>2</sup> und Wissen vermittelt und damit mehr als nur reine Täuschung ist.**

## 2 Vater “Der Spielfilm” und Mutter “Die Dokumentation” bekommen ein Kind: “Die Mockumentary”

Das folgende Kapitel soll ein erstes Verständnis für das Mockumentary-Genre schaffen. Verschiedene Definitionen sollen dabei helfen, was im Allgemeinen unter dem Begriff Mockumentary verstanden wird. Außerdem soll die Verwandtschaft mit der Dokumentation und dem fiktionalen Film aufgezeigt werden, gleichzeitig aber auch eine Trennung und Eigenständigkeit gegenüber ihren Eltern und anderen Formen.

Schon der Name *Mockumentary* lässt auf eine besondere Beziehung zur Dokumentation schließen. Der Begriff setzt sich zusammen aus den Worten *to mock*<sup>3</sup> und *documentary*. Die genaue Herkunft des Begriffes ist allerdings nicht geklärt. Spekuliert wird, dass das Wort *mock* eventuell im Zusammenhang mit dem Film „This Is Spinal Tap“ - A Rockumentary by Martin DiBergi<sup>4</sup> steht. Dessen filmischer Inhalt besteht darin, die

1 Die *Dokumentation* ist definiert als eine Berichterstattung in Form von belegbaren Beweisen. Der *Dokumentarfilm* ist die filmische Umsetzung davon. Um dem femininen Sinnbild Folge zu leisten, wird *die* Dokumentation im Verlauf der Arbeit mit *dem* Dokumentarfilm - fälschlicherweise aber bewusst - synonymisch gesetzt. Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dokumentation>, Abruf am 30.05.2016.

2 "Medienkompetenz meint grundlegend nichts anderes als die Fähigkeit, in die Welt aktiv aneignender Weise auch alle Arten von Medien für das Kommunikations- und Handlungsrepertoire von Menschen einzusetzen." Professor Dr. Dieter Baacke (1934 – 1999), Erfinder des „Medienkompetenz“-Begriffes. Vgl. <http://www.medienkompetenzportal-nrw.de/grundlagen/begriffsbestimmung.html>, Abruf am 30.05.2016. Medienkompetenz bezeichnet die Fähigkeit, Medien und ihre Inhalte den eigenen Zielen und Bedürfnissen entsprechend sachkundig zu nutzen.

3 Der englische Begriff für *Vortäuschen* oder *Verspotten*.

4 This Is Spinal Tap! - A Rockumentary by Martin DiBergi (1984), USA, 82 Minuten. Regie: Rob Reiner, Christopher Guest.

damaligen Dokumentarfilme über Rockbands und Heavy-Metal Bands zu parodieren und zu verspotten.<sup>5</sup>

Ein erster Anhaltspunkt, was eine Mockumentary<sup>6</sup> ist oder zu sein scheint, liefert das Oxford English Dictionary. Der Definition zufolge handelt es sich dabei um eine Fernsehsendung oder einen Film, „[...] which takes the form of a serious documentary in order to satirize its subject.“<sup>7</sup> Die Bundeszentrale für politische Bildung schreibt etwas ausführlicher, „ein[e] Mockumentary gibt vor, eine Dokumentation oder ein Dokumentarfilm zu sein, ist es jedoch nicht, weil er auf einem Drehbuch beruht und eine ausgedachte Geschichte erzählt. Dabei wird häufig das Spiel mit den scheinbar dokumentarischen Mitteln übertrieben, so dass der Zuschauer auch die Parodie und damit die Fiktionalität erkennen kann.“<sup>8</sup>

Wie an späterer Stelle erkenntlich wird, sind diese Definitionen noch zu eng gefasst. Denn in der Mockumentary geht es nicht nur um die Parodie oder die Satire, sondern auch um die Dekonstruktion des Dokumentarfilms an sich. Allerdings lassen sich anhand dieser Definition schon wichtige Informationen über Form (dokumentarisch), Vorgehen (Imitation) und Absicht (satirische, parodierende – allerdings auch dekonstruierende - Darstellung) einer Mockumentary ableiten.<sup>9</sup>

Roscoe und Hight haben weitere Analogien zum Begriff der Mockumentary in wissenschaftlichen Texten ausfindig gemacht. Sie selber benutzen das Wort 'mock-documentary'. Weitere Beispiele sind 'faux documentary' von Lizzie Francke (1996), 'pseudo-documentary', 'mocumentary', 'cinéma vérité with a wink' von Richard Harrington (1994), 'cinéma un-vérité' von David Ansen (1997), 'black comedy presented as in-your-face documentary', 'spoof documentary' und 'quasi-documentary' von den Autoren Steve Neale und Frank Krutnik (1990).<sup>10</sup> Im weiteren Verlauf der Arbeit wird bewusst das Wort *Mockumentary* benutzt. Aus folgenden zwei Gründen:

- Weil es die Nähe zur Dokumentation verdeutlicht, die es zu erstellen bzw. nachzustellen versucht.

---

5 Die bekanntesten Rockumentaries aus den 1970er Jahren, auf die sich der Film „This is Spinal Tap!“ insbesondere bezieht, sind „Monterey Pop“, „Woodstock“, „Gimme Shelter“ und „Don’t Look Back“. Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. 2001, S. 119ff.

6 Der aus dem Englischen stammende Begriff *Mockumentary* kommt im deutschsprachigen Raum entweder mit dem Artikel *das* oder *die* vor, gelegentlich sogar mit dem Artikel *der*. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird die weibliche Form *die Mockumentary* verwendet. Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Mockumentary>, Aufruf am 30.05.2016.

7 <http://www.oxforddictionaries.com/de/definition/englisch/mockumentary>, Abruf am 20.04.2016.

8 <http://www.bpb.de/147570/mockumentary>, Abruf am 20.04.2016.

9 Vgl. Sextro, Maren: *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*. 2009, S. 8.

10 Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 1.

- Weil das Wort „mock“ und dessen Bedeutung „Täuschung“ und der damit einhergehenden Ent-Täuschung eine weitaus höhere Bedeutung zuzuschreiben ist, als jedes andere der oben genannten Wortschöpfungen (dazu später mehr im Verlauf der Arbeit).

„Vo[n der] Mockumentary zu unterscheiden sind fiktive Film- und TV-Formate, die mit dokumentarischen Formen arbeiten, denen aber die satirische – oft auch medienkritische – Zielsetzung fehlt wie Dokudrama, Doku-Soap, Scripted Doku-Soap“<sup>11</sup> Ebenfalls von der Mockumentary zu unterscheiden sind bewusst manipulierte oder gefälschte Propaganda-Dokumentationen, wie die Filme von der national-sozialistischen Filmemacherin Leni Riefenstahl<sup>12</sup> oder dem deutschen Fernsehjournalisten Michael Born, der zahlreiche TV-Berichte z.B. über Kinderarbeit in Indien oder Ku-Klux-Klan Treffen in der Eifel gefälscht hat. In den Dokumentationen wurde der fiktive Inhalt nicht deutlich gemacht.

Wenn also der fiktionale Film und die faktische Dokumentation die Eltern der Mockumentary sind, da sie in Reinform definiert werden, könnte das Dokudrama als Geschwisterkind definiert werden (siehe untere Darstellung), hingegen Doku-Soap, Scripted Doku-Soap, Dokutainment und ähnliche Formate als die Verwandtschaft 2.Grades, da sie ihre fiktionalen Elemente nicht als solche herausstellen.

Die beiden Autoren Springer und Rhodes haben diesbezüglich ein Schema entwickelt, in dem sie die Gegenüberstellungen mit Hilfe der Dichotomien *dokumentarisch* versus *fiktional* und *Form* versus *Inhalt* vornehmen.<sup>13</sup>

Documentary form + documentary content = documentary

Documentary form + fictional content = mockumentary

Fictional form + documentary content = docudrama

Fictional form + fictional content = fiction<sup>14</sup>

11 Monaco, James / Bock, H.M.: Film Verstehen – Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien. 2011, S. 160.

12 Leni Riefenstahl ist einer der umstrittensten Persönlichkeiten der Filmgeschichte. Bekannt wurde die Filmemacherin durch Propaganda-Filme wie *Sieg des Glaubens* (1933), *Triumph des Willens* (1935), *Tag der Freiheit! – Unsere Wehrmacht* (1935) und *Olympia* (1938). Vgl. <http://www.leni-riefenstahl.de/deu/bio.html>, Abruf am 18.05.2016.

13 Vgl. Sextro, Maren. 2009, S. 9.

14 Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris: *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. 2006, S. 4.

An diesem Schema ist gut zu erkennen, dass sich die Mockumentary der dokumentarischen Form bedient. Dass es sich dabei aber um einen fiktionalen, also erfundenen und nicht gefundenen, Inhalt handelt. Das Geschwisterkind Dokudrama wird an dieser Stelle nicht weiter behandelt. Zwar scheint dies pädagogisch verwerflich, doch der Autor dieser Arbeit wird sich auf die Eltern-Kind-Beziehung zwischen Mockumentary und dem fiktionalen Film und der faktischen Dokumentation konzentrieren. Denn dieser Eltern-Komplex wirft weitaus spannendere Tatsachen auf. Zudem kristallisiert sich eine vage Vermutung heraus, dass die *mütterliche* Dokumentation dabei eine entscheidende Rolle spielt.

### 3 Stammbaumforschung: Wie die Dokumentation laufen lernte

Es ist das Jahr 1895. Eine Gruppe von Arbeitern verlässt ein Fabrikgebäude. Gefilmt wird dieses Ereignis von den Fabrikbesitzern selbst – den Gebrüdern Lumière. Und damit erblickt der bewegte Film das Licht der Welt.<sup>15</sup> Doch noch ist unklar, ob es sich dabei um eine Dokumentation des realen Events handelt oder um eine fiktionale Handlung. Denn wie im Video "Workers Leaving the Lumière Factory (französisch: "La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon", 1895) zu erkennen ist, sind die Arbeiter außerordentlich schick angezogen. Bereiteten die Lumières die Angestellten also auf die filmischen Arbeiten vor? Kann man dann noch von einem *gefundenen* also *faktischen* Bild sprechen bzw. einer wirklichen Abbildung der Realität? Oder handelt es sich dabei gar um die erste fiktionale Amtshandlung des Filmes? Zur damaligen Zeit gab es die Unterscheidung zwischen *Fiktion* und *Non-Fiktion* zwar noch nicht, dennoch lässt sich zumindest erahnen, dass das Spiel dieser zwei Geschlechter im weiteren Verlauf der Geschichte eine immense Rolle spielen wird.

Erst zehn Jahre später mit der *Erfindung* des Schnitts trennten sich allmählich die Wege der beiden Genres. Den Anfang machte der fiktionale Film. Mit „The Great Train Robbery“ (1903) von Edwin Porter und „A Trip to the Moon“ (französisch: „Le Voyage dans la lune“, 1902) von Georges Méliès entstanden die ersten fiktionalen Geschichten mit dramaturgischer Handlung.<sup>16</sup> Tom Gunning macht darauf aufmerksam, dass „[...]

---

<sup>15</sup> Vgl. <http://transom.org/2014/brief-history-of-documentary-forms/> , Abruf am 21.04.2016.

<sup>16</sup> Vgl. Ebd.

der Spielfilm sich entwickelt haben musste, bevor sich der Dokumentarfilm politisch und ästhetisch von ihm absetzen konnte.“ Und weiter heißt es, „dieses *Absetzen* führt in den zwanziger und dreißiger Jahren zu den ersten Theorien des Genres, die exemplarisch mit den Namen Dziga Vertov und John Grierson verbunden sind“<sup>17</sup>. Letzterer war es auch, der im Jahre 1926 den Begriff „documentary“ in Zusammenhang mit Filmen gebraucht hat. Der englische Filmemacher John Grierson verwendet den Begriff „documentary“, als er am 8. Februar 1926 in einer Filmrezension in der „New York Sun“ darauf hinweist, dass der Film „Moana“ (1926) des Ethnologen Robert Flaherty einen „documentary value“ (einen dokumentarischen Wert) besitze.<sup>18</sup> Schon 1922 drehte Robert Flaherty eine der weltweit ersten Dokumentarfilme: „Nanook of the North“ (1922) handelt von einem Eskimo, der sich im Kampf mit der Natur befindet. Doch genau wie bei *Moana*<sup>19</sup> war der Eingriff des Regisseurs in die Handlung größer, als es den Anschein zu wecken schien. Nachdem Flaherty all sein Material durch eine Explosion verloren hatte, drehte er einige Szenen erneut, wie das Fangen einer Seerobbe. Dabei war das Tier zu dem Zeitpunkt schon tot und gefroren.<sup>20</sup> Flaherty sah darin aber kein illegitimes Vorgehen: „Sometimes you have to lie. One often has to distort a thing to catch its true spirit“<sup>21</sup>. Der gleichen Ansicht war auch Grierson:

„Die Idee des Dokumentarfilms in seiner jetzigen Form stammt keineswegs von Filmleuten, sondern aus der Schule der politischen Wissenschaften in Chicago in den zwanziger Jahren. [...] Deshalb wollten wir weg von der reinen Anhäufung von Tatsachen und hin zur Geschichte (story), in der die Fakten in eine lebendige, organische Beziehung zueinander gesetzt werden.“<sup>22</sup>

Grierson stellt damit ein *wirkungsbezogenes* Konzept auf. Ein Konzept, „dass seine gesellschaftliche Funktion in der Bildung von Öffentlichkeit und politischem Konsens gewinnt. Dokumentarfilme vermitteln Weltbilder und schaffen konsensuale Werte im Rahmen demokratischer Gesellschaftsnormen.“<sup>23</sup> Mit anderen Worten, Grierson benutzt den Dokumentarfilm für verantwortungsbewusste Propaganda. Eine andere Ansicht über den Wert des Dokumentarfilms vertritt der sowjetische Filmemacher Dziga Vertov.

17 Hohenberger, Eva (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. 1998, S. 9. Zitiert nach: Gunning, Tom (1995): *Vor dem Dokumentarfilm. Frühe Non-Fiction Filme und die Ästhetik der Ansicht*. In: KINtop, Nr. 4, S. 111 – 121. Hervorhebung im Original.

18 Vgl. Sextro, Maren. 2009, S. 13.

19 Der Dokumentarfilm *Moana* handelt von den traditionellen Lebensweisen der Pazifikinsulaner auf Samoa. Nachdem das gedrehte Material bei der Entwicklung zerstört worden war, fertigte Flaherty die Aufnahmen erneut an und ließ dabei u.a. Tätowierungszeremonien nachspielen, die eigentlich nicht mehr zum kulturellen Leben der Insulaner gehörten. Vgl. Nelmes, Jill: *An Introduction to Film Studies*. 2003, S. 194.

20 Vgl. <http://transom.org/2014/brief-history-of-documentary-forms/>, Abruf am 21.04.2016.

21 Robert Flaherty, zitiert in Jill, Nelmes. 2003, S. 194.

22 John Grierson, zitiert in Decker, Christof: *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen cinema direct*. 1995, S. 108.

23 Hohenberger, Eva (Hg.). 1998, S. 14.

Die Freude über die Möglichkeit, die Realität<sup>24</sup> einzufangen, ward nur kurz. Für ihn war Montage nicht nur und nicht erst die Organisation der Filmfakten zu einem Film, sondern ein Eingriff in die Aufnahmen der Filmfakten.<sup>25</sup> Über Jahre hinweg versuchte er mit Hilfe unterschiedlichster Montagetechniken und derer gleichzeitigen Brechung, eine Form des Realismus zu erschaffen, der sich distanzieren sollte von der dramaturgischen Form eines Griersons, um die Welt darzustellen, wie sie ist. Mit anderen Worten, Vertov versuchte damit einen spezifischen Wirklichkeitsbezug herzustellen, der eine soziale Funktion ausfüllt.<sup>26</sup> Die Kindertage der Dokumentation waren, wie sich herausgestellt hat, keine einfachen. Dient die Dokumentation nun einem politischen, wirkungsbezogenen Effekt oder ist sie „das objektive Fenster auf die Welt“?<sup>27</sup>

90 Jahre später stellt sich die Frage, wie das einstige Kind in der heutigen Zeit definiert wird. Hier einige Beispiele, die verdeutlichen sollen, wie groß die Vielfalt und Komplexität des theoretischen Begriffes der Dokumentation zu sein scheint:

„Dokumentarfilm: Umfassender allgemeiner Begriff für alle nicht-fiktionalen Filme, die sich der Aufzeichnung von Außenrealitäten widmen.“<sup>28</sup>

„Als Dokumentarfilm anerkannt wird in der Regel ein Film, der Ereignisse abbildet, die auch ohne die Anwesenheit der Kamera stattgefunden hätten, in dem reale Personen in ihrem Alltag auftreten – ein Film also, der sich an das Gefundene hält (nicht an das Erfundene), der die „physische Realität“ (Kracauer) rettet, sie für die künftigen Generationen aufbewahrt.“<sup>29</sup>

„By the documentary film is meant all methods of recording on celluloid any aspect of reality interpreted either by factual shooting or by sincere and justifiable reconstruction, so as to appeal either to reason or emotion, for the purpose of stimulating the desire for, and the widening of, human, knowledge and understanding, and of truthfully posing problems and their solutions in the spheres of economics, culture and human relations.“<sup>30</sup>

24 *Real* steht im allgemeinen Sprachgebrauch für *dinglich*, *sachlich* oder *tatsächlich*, der *Realität* entsprechend. Der Begriff der Realität ist als solcher unscharf. Je nach Gebrauch hat er unterschiedliche Inhalte. Als *Realität* oder *Wirklichkeit* wird im Alltagsverständnis die Gesamtheit des Realen, also Gegenständlichen bezeichnet, die unabhängig von Wahrnehmungen, Wünschen und Vorstellungen auch außerhalb des Denkens besteht. Vgl. Meyers Lexikonredaktion (Hg.): *Meyers Grosses Taschenlexikon in 24 Bänden*. 1992. Ein genaues Verständnis dessen, was unter den genannten Begriffen zu verstehen ist, variiert stark und basiert auf den jeweils vorausgesetzten philosophischen Grundannahmen. Im Rahmen dieser Arbeit wird die Problematik des Begriffs in Zusammenhang mit der Dokumentation dargestellt.

25 Vgl. Hohenberger, Eva (Hg.) 1998, S. 11.

26 Vgl. Ebd., S. 9 – 12.

27 Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. 1999, S. 16.

28 Monaco, James. 2011, S. 71.

29 Sextro, Maren. 2009, S. 14. In: Roth, Wilhelm: *Der Dokumentarfilm seit 1960*. 1982, S. 185. Hervorhebung im Original.

30 Rotha, Paul: *Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the live of the people as it exists in reality*. 1951, S.30.

Es wird ersichtlich, dass in der einen Definition von der Abbildung oder Aufzeichnung der Realität, in einer anderen von der Interpretation der Realität gesprochen wird. Bis heute gibt es zahlreiche unterschiedliche Definitionsansätze. Einigen konnte man sich bisher nicht. Im Dokumentarfilm gibt es allerdings einen Minimalkonsens. Der kann zum einen erschlossen werden durch die von Bill Nichols ins Leben gerufene Annäherungsweise zum Kern des Dokumentarfilms:

- Selbstverständnis und Anspruch der Filmemacher<sup>31</sup>
- Darstellungsformen der Filme
- Erwartungshaltung des Publikums

→ Merkmale werden getrennt voneinander untersucht, spielen aber zusammen.<sup>32</sup>

Zum anderen durch die Differenzierung einer Reihe von, „[...] codes, conventions [...] that are regularly utilised by documentarists to build particular arguments and narratives about the social world“<sup>33</sup>.

In den folgenden Kapiteln werden die drei Annäherungsweisen an den Dokumentarfilm, sowie die Codes und Konventionen einer Dokumentation näher untersucht. Daraus werden wichtige Erkenntnisse gezogen, wie sich die Mockumentary diesen Eigenschaften annimmt, damit spielt und gar zu brechen versucht.

### 3.1 Intentionen der Filmemacher

Schon die frühen Dokumentarfilmer Grierson und Flaherty haben den Dokumentarfilm als ein künstlerisches Vorhaben, also als ein kreatives Unternehmen gesehen, durch dass das gefilmte Rohmaterial ein bedeutungsvolles Narrativ bekommt.<sup>34</sup> Der Dokumentarfilm sollte vor allem als Gegenpol gegenüber dem profitorientierten Spielfilm stehen. Und es sollte einen Standpunkt weg von reinem Entertainment einnehmen. Die Filmemacher wollen ein möglichst genaues und *wahrhaftiges*<sup>35</sup> Portrait der sozio-historischen Welt darlegen. Sie schaffen dadurch Diskurse, die künstlerisch, propagandistisch, lehrhaft, wissenschaftlich sind und oftmals einen „call to action“<sup>36</sup> hervorrufen.

---

31 Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird die maskuline Form für beide Geschlechter inklusive Transgender benutzt. Gleiches gilt für Begriffe wie: *Zuschauer, Rezipient, Regisseur, Autor*.

32 Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. 1991, S.12 – 31.

33 Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 15.

34 Vgl. Ebd., S. 7.

35 Unter dem Begriff *Wahrheit* wird allgemein „die Übereinstimmung der Erkenntnis mit ihrem Gegenstand“ Vgl. Strzysch, Marianne (Hg.): *Der Brockhaus in fünfzehn Bänden*. 1997, S. 342.

36 Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 69.

Auch die enge Verknüpfung mit dem Journalismus sei hier zu erwähnen. Der Berufsverband hat eine Einigung getroffen, ihre Themen fair und begründet zu behandeln, sowie die Erwartungshaltung der Zuschauer zu befriedigen. Dass reale Personen, Plätze und Veranstaltungen gezeigt werden. Dass das Thema recherchiert ausgearbeitet sein muss und alle Seiten eines Thema beleuchtet werden. Und zuletzt, dass der Bildungsaspekt im Vordergrund steht.<sup>37</sup>

Wie sich zu einem späteren Zeitpunkt herausstellen wird, sind diese Prinzipien nicht die Intentionen der Filmemacher der Mockumentaries. Ihnen geht es nicht darum, *reale* also *faktische* Personen, Plätze oder Veranstaltungen unter die Lupe zu nehmen, sondern ganz bewusst nur das Korsett des Realismus zu nutzen, um den fiktionalen Ansatz zu vertuschen. Dadurch entsteht eher ein „call to play“, wie es Craig Hight in seinem Buch „Television Mockumentary. Reflexivity, Satire and A Call to Play“<sup>38</sup> nennt. Anders als beim klassischen Dokumentarfilm entsteht bei der Mockumentary ein Spiel mit dem Fakt-Fiktion-Kontinuum, aber vielmehr ein Spiel mit dem Zuschauer, der zwischen Wahrheit und Lüge unterscheiden muss. Dabei kann Mockumentary nicht reduziert werden auf das reine „vortäuschen oder verspotten“. Das Ziel der meisten Filmemacher dieser Form ist es, eine kritische Metanarrative<sup>39</sup> zu generieren (Beispiele sind Parodie, Kritik und Dekonstruktion; siehe Kapitel 6.1.1 – 6.1.3).

## 3.2 Darstellungsformen der Dokumentation

In diesem Abschnitt wird das Wesen der Dokumentation anhand seiner verschiedenen Darstellungsformen verdeutlicht, das heißt, die in ihnen verwendeten Codes und Konventionen<sup>40</sup>. Nichols differenziert hierbei zwischen fünf verschiedenen Modi:

- Expositional Mode

Auch bekannt unter dem Namen „klassischer Erklärdokumentarismus“<sup>41</sup>. Nichols spielt damit vor allem auf die Filme der 1930er Jahre an, besonders auf die von Grierson und Flaherty, die, wie bereits erwähnt, versuchen die Realität einzufangen und zu präsentieren. In dieser Darstellungsform wird

37 Vgl. Ebd., S. 6 - 7, 15.

38 Hight, Craig: Television Mockumentary. Reflexivity, Satire and A Call to Play. 2010, S. 15ff.

39 Der Begriff *Metanarrative* stammt vom französischen Philosophen Jean-Francois Lyotard. In einfachen Worten könnte es beschrieben werden als „die Story hinter der Story“, was heißt, dass ein Skeptizismus gegenüber der zur Schau gestellten Wahrheit kreiert wird. Vgl. <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Metanarrative>, Abruf am 22.04.2016.

40 Der Begriff *Code* bezeichnet ein spezifisches Zeichensystem und der Begriff *Konvention* eine Übereinkunft, ein Abkommen.

41 Vgl. Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. 1988, S. 12ff.



der Zuschauer direkt angesprochen. Anhand von Archivmaterial werden Argumentationen belegt. Des Weiteren wird meist ein „auktorialer-allwissender Erzähler“<sup>42</sup> verwendet, der einen bestimmten Sachverhalt erklärt, ohne von seiner Position oder seinen Argumenten abzurücken. Zwar kommen in dieser Darstellungsform auch Experten zu Wort, die einen anderen Standpunkt einnehmen, doch durch geschickte Auswahl und Positionierung des Gesagten wird die eigene Position nicht ernsthaft in Frage gestellt, sondern noch mehr gestärkt. „Filmautor bzw. Erzähler und Zuschauer stehen sich in einer Art Lehrer-Schüler-Verhältnis gegenüber“<sup>43</sup>. Die filmischen Mittel werden vorrangig dafür eingesetzt, den Eindruck von Objektivität beim Zuschauer zu generieren. Die Beweislage soll dadurch glaubwürdig und *wahr* erscheinen. Deswegen gilt der Dokumentarfilm in diesem Modus als „Erklärer von Realität“<sup>44</sup>.

- Observational Mode

In diesem Modus ist das Hauptaugenmerk die Beobachtung und Beschreibung des alltäglichen Lebens. Er wird ungefähr ab den 1950er Jahren verwendet. Anders als beim *expositional mode* wird hier auf die Erklärung und Interpretation der sozialen Welt verzichtet. Folglich sieht man von einem OFF-Sprecher ab. Das heißt, dass der Zuschauer selber Rückschlüsse aus dem Gesehenen ziehen muss. Beispielhaft für diese Art der Dokumentation ist die „Direct-Cinema-Bewegung“ aus den 1960er Jahren um die amerikanischen Filmemacher Robert Drew und Donna A. Pennebaker. „[T]he idea of 'creative interpretation' was rejected, and replaced by the rhetoric of naturalism, the idea that documentary could capture reality *as it unfolded*, as if the camera were absent“.<sup>45</sup> Das Ziel war es also, die Realität zu beschreiben, wie sie ist. Durch die neuen technischen Entwicklungen wie der tragbaren 16mm Handkamera und der Erfindung kleinerer tragbarer Tonbandgeräte, war es den Filmemachern möglich, den Akteuren und ihren Handlungen spontan und unauffällig zu folgen. Auf jegliche Wiederholungen der Handlungen wurde daher verzichtet. Dabei waren beispielsweise (spontane), unkontrollierte Schwenks ein typisches Stilmittel – auch bekannt als

---

42 Auch „voice of god“ genannt, vgl. Koebner, Thomas (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. 2002, S. 127.

43 Vgl. Sextro, Maren. 2009, S. 22.

44 Hohenberger, Eva. 1988, S. 121.

45 Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 7. In: Winston, Brian: *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. 1995. Hervorhebung im Original.

„search-and-discover-Stil“<sup>46</sup> - die den Eindruck von Planlosigkeit (im Vergleich zum *geplanten* Drehbuch) und Authentizität<sup>47</sup> erzeugen sollten. Zudem sollte vermieden werden, in jegliche direkte Kommunikation mit den Akteuren zu stehen, damit sie in ihrem normalen Verhalten nicht beeinflusst werden. Daher kommen in diesem Modus auch keine Interviews vor, weil durch die Auswahl des Gesagten im Schnitt ein zu großer lenkender Prozess stattfinden würde. Eher wird Wert darauf gelegt, lange Kameraeinstellungen zu zeigen, die sich der Realzeit annähern, um es dem Zuschauer zu ermöglichen, sich in Ruhe eine eigene Meinung zu bilden.

- Interactive Mode

Die dritte Darstellungsweise nach Nichols ist die des interaktiven Dokumentarfilms. Sie entstand aus dem politischen Film seit 1968 und der Frauenbewegung.<sup>48</sup> Der Kern dieser Form besteht hauptsächlich in Interviews von Experten oder Augenzeugen. Sie dienen als Quelle der Beweisführung und Darstellung über ein Thema bzw. der Wirklichkeit. Dieser Modus könnte als der Nachfolger des klassischen Erklärdokumentarismus beschrieben werden, „dessen einziger Kommentar sich jetzt auf mehrere Stimmen verlagert.“<sup>49</sup> Eine historische Neuerung war die aufkommende Teilhabe der Filmemacher in die Handlung (Journalist vor der Kamera, oder Interviewpartner schaut den Filmemacher an).

- Reflexive Mode & Performative Mode

Mit dem vierten, reflexiven Modus passiert eine Art Bruch im Dokumentarfilm-Genre. Während die ersten drei beschriebenen Modi nach Objektivität, Authentizität und allgemeingültiger Wahrheit streben, zweifelt dieser Modus grundlegend an der Fähigkeit, Realität objektiv abbilden zu können. Vielmehr wird hier der konstruierende und subjektive Charakter von Dokumentarfilmen betont. Daraus resultierend entsteht ein Kommentar nicht über das Thema, sondern über die dokumentarische Form im Allgemeinen.

---

46 Vgl. Beyerle, Monika: *Authentifizierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. 1997. S. 23.

47 *Authentisch* ist vom griechischen Wort *authentēs* abgeleitet und bedeutet so viel wie *vom Verfasser stammend*. Im übertragenden Sinne versteht man unter dem Begriff *glaubwürdig* oder *echt*. Im Zusammenhang mit dem Dokumentarfilm meint Authentizität oftmals, dass das Dargestellte der *tatsächlichen Realität* entspricht. Vgl. Hattendorf, Manfred. 1999, S. 62ff.

48 Vgl. Sextro, Maren. 2009, S. 27.

49 Hohenberger, Eva. 1988, S. 131.

Ab den 1980er und 1990er Jahren entwickelt sich die fünfte Darstellungsform namens „performativer Dokumentarfilm“. Dieser hebt die realistische Darstellung sowie Referenzen auf und ersetzt sie durch Assoziationen und Andeutungen.<sup>50</sup> Dadurch wird im Vergleich zu den anderen Modi, der Zuschauer zu einem Höchstmaß an eigener Meinungsfindung aufgefordert in der Frage, was *wahr* oder *falsch* ist. Roscoe und Hight benennen nur die ersten drei Modi „classic documentary form“<sup>51</sup>. Deren filmischen Mittel sind es in der Regel auch, die von der Mockumentary imitiert werden.

### 3.3 Erwartungshaltung des Zuschauers

Nichols letzter Aspekt beschäftigt sich mit der Erwartungshaltung des Zuschauers. Mit der Skizzierung der dokumentarischen Darstellungsformen hat sich gezeigt, dass gewisse Codes existieren, die besonders häufig in klassischen Dokumentationen benutzt werden. Darunter fallen: der OFF-Kommentar („[...]traditional authoritative voice who is likely to be middle class, white and male“<sup>52</sup>), der Einsatz von Archivmaterial (*expositional mode*), die verwackelte Handkamera, die langen Einstellungen (*observational mode*) und die Interviews von Experten oder Augenzeugen (*interactive mode*). Hinzu kommt, dass im Bereich der modernen Dokumentationen das erste *Liebäugeln* mit dem späteren Lebenspartner und Vater der Mockumentary stattfindet. Dazu zählt das Reenactment (Neuinszenierung konkreter geschichtlicher Ereignisse), emotionale Musik, die besonders in fiktionalen Filmen vorkommt, häufige Nutzung von Close-Ups, die eine emotionale Bindung zum Akteur aufbaut und die 3-Akt-Struktur, die besonders häufig im Fernsehen aufgrund von Werbeunterbrechungen ihren Nutzen findet.<sup>53</sup> Diese Codes haben sich mit der Zeit zu Konventionen des Dokumentarfilms entwickelt. Aufgrund der Seherfahrungen des Zuschauers können diese Konventionen identifiziert werden, wodurch, wie bereits erwähnt, der Eindruck von Authentizität entsteht.

Der Rezipient betrachtet damit die Bilder in einem anderen Kontext und erwartet ein *wahrheitsgetreues* Abbild der Realität. Der Zuschauer tritt in ein tiefes Vertrauensverhältnis mit dem Produzenten bzw. dem Filmemacher ein. Es entsteht ein unausgesprochener Vertrag zwischen dem Publikum und dem Filmemacher, „[...] in which the filmmaker promises to deliver a truthful and honest portrayal, and in return the viewer

---

50 Vgl. Nichols, Bill: Performativer Dokumentarfilm. In: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Diskurs Film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie. 1995, S. 158ff.

51 Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 21.

52 Ebd., S. 16.

53 Vgl. Ebd., S. 17.

will not question the reality of the images presented"<sup>54</sup>. Allerdings muss ergänzt werden, dass es nicht heißt, der Rezipient darf keinerlei Zweifel an der Richtigkeit der Darstellung hegen, aber er weiß, dass er einer Abbildung und Argumentation über die *reale* Welt folgt.<sup>55</sup> Kommt es zu einem *Vertragsbruch* zwischen beiden Parteien, bestraft der Konsument dieses Verhalten mit Sanktionen – wie dem einfachen Ab-/Wegschalten des Dokumentarfilms oder gar mit dem Verlust des Zuschauers in die Glaubwürdigkeit von Dokumentationen. Letzteres zeigt sich als ein *zweischneidiges Schwert*. Zum einen lehnt der Zuschauer durch die Distanzierung mit dem Dokumentarfilm die Form der Erkennung von Wahrheiten bzw. Realitätsabbildungen ab. Zum anderen – und damit könnte man die Definition des Dokumentarfilms nach Nichols zusammenfassen – dient die Form dazu, den Zuschauer zum selbstständigen Denken und Handeln zu aktivieren bzw., wie schon erwähnt, zu einem „call to action“ zu leiten.

### 3.4 Objektivität und Subjektivität

Im folgenden Kapitel wird der Frage nachgegangen, auf welche Argumente und Überzeugungen sich die traditionelle Annahme stützt, Dokumentarfilme stünden für Objektivität, Authentizität und Wahrheit. Ist dieser Ehrentitel der Dokumentation, die Wahrheit oder Realität zeigen zu können, überhaupt gerechtfertigt?

Wie sich herausgestellt hat, besitzt der Dokumentarfilm auf zwei Ebenen einen direkten Bezug zur Realität: auf inhaltlicher und formeller Ebene. Der Inhalt handelt von realen Ereignissen oder Personen und verbindet sich mit der *realistischen* Darstellungsform (wie in Kapitel 3.2 beschrieben), wodurch für den Zuschauer der Eindruck von tatsächlicher Abbildung von Realität verstärkt wird.<sup>56</sup> Ein Eindruck der „Nicht-Gestaltetheit“, der „Autorenlosigkeit“ oder „neutralen Herausgeberschaft“, der den Mythos des objektiven, neutralen und damit wahren Dokumentarfilm bestärkt.<sup>57</sup>

Doch wie sich bereits zuvor herausgestellt hat, war der Eingriff in die Wahrhaftigkeit der Bilder von Anfang an gegeben. Ob Flaherty, Grierson, Vertov oder sogar die Lumière, alle haben einen Eingriff in die reale Darstellung genommen. Sei es das inszenierte Töten einer (schon toten) Robbe, die wirkungsbezogene und dadurch subjektive Ansicht Grierson, der Eingriff der Montage Vertovs oder die gut gekleideten Arbeiter

---

<sup>54</sup> Ebd., S. 22. In: Gillian, Leahy: *Fidelity, Faith and Openness: Rescuing Observational Documentary*. 1996, S. 40.

<sup>55</sup> Vgl. Sextro, Maren. 2009, S. 30.

<sup>56</sup> Vgl. Ebd., S. 41.

<sup>57</sup> Vgl. Berg, Jan: Offenbarungen des Faktischen. Gefundene Bilder, gefundene Geschichten. In: Blümlinger, Christa (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. 1990, S. 98.

der Lumières. Filmwissenschaftlerin Alisa Lebow schließt daraus, dass diese frühen Dokumentationen der Definition nach als eine Art der Mockumentary gelten könnten.<sup>58</sup>

Sogar der löbliche Ansatz des *Direct Cinema* aus den 1960er Jahren, dass man wahrhaft die Wahrheit des Lebens wiederzugeben behauptet, sich als Zeuge ausgibt und den Film als rein mechanische Aufzeichnung der Fakten und Dinge betrachtet, beinhaltet Subjektivität. Denn der Akt des Filmens selbst bietet bereits einen produktiven Eingriff, der das aufgenommene Material entstellt und transformiert. Sobald die Kamera eingreift, beginnt eine Manipulation, und jedes Verfahren stellt wohl oder übel eine Manipulation des Dokuments dar.<sup>59</sup> Die Idee, dass die Dokumentation ein *wahrheitsgetreues* Bild wiedergebe, rührt auch daher, dass die Kamera seit ihren Anfangstagen in Zusammenhang mit der Wissenschaft gebracht worden ist und dadurch beispielsweise gleichgesetzt wurde mit dem Mikroskop oder dem Thermometer.<sup>60</sup>

Ein weiterer Faktor für das Vertrauen in die Glaubwürdigkeit der Dokumentation hängt mit der Verbindung zum Journalismus zusammen. Der journalistische Berufsverband verabschiedete einen Berufskodex, der unter dem Ethos „Wahrheit, Objektivität und Neutralität“ steht, in dessen Regelwerk Standards entwickelt worden sind, die dem Journalismus Berechenbarkeit verleihen sollen.<sup>61</sup> Dennoch tritt gleich sofort das Problem auf, wie Objektivität zu erlangen ist, wenn der Kontext dies nicht zulassen kann. Die Objektivität befindet sich im *gesellschaftlichen* Kontext, mit den in ihm inbegriffenen Werten. Sie steht im *wirtschaftlichen* Kontext mit dem Wunsch, einen hohen Absatzmarkt zu erzielen. Sie steht im *sozialen* Kontext, wie viel von *der* Wahrheit gezeigt wird. Die Neutralität kann nicht vollkommen erreicht werden, da andere Faktoren Druck auf den Journalisten ausüben, der dadurch in eine Subjektivität gerät.

Im Spiel zwischen Objektivität und Subjektivität lässt sich folgern, dass die Dokumentation keine unmittelbare Wahrheit über die Welt liefern kann. Vielmehr ist sie, genau wie der fiktionale Film, ein konstruiertes Produkt mit einer Version über die gesellschaftliche Welt. Oder wie es Steven Seidman formuliert, „[...] documentary can only ever present a truth, not *the* Truth.“<sup>62</sup>

58 Vgl. Lebow, Alisa: Faking what? Making a mockery of documentary. In: Alexandra Juhasz, Jesse Lerner (Hrsg.): *F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*. 2006, S. 232.

59 Vgl. Hohenberger, Eva (Hg.). 1998, S. 243.

60 Vgl. Winston, Brian. 1995, S. 130.

61 Unter den Standards fallen u. a.: eine logische und vernunftsgesteuerte Argumentation und Darstellung der Inhalte, sorgfältige Recherche, präzise Quellenangaben, Trennung von Nachricht und Meinung und das Bemühen um Objektivität. Die Grundsätze basieren auf Freiwilligkeit. Vgl. Weischenberg, Siegfried / Kleinsteuber, Hans J. / Pörksen, Bernhard (Hgg.): *Handbuch Journalismus und Medien. Praktischer Journalismus*. 2005, S. 218f.

62 Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 28. Zitiert nach: Seidman, Steven: *Contested Knowledge. Social Theory in the Postmodern Era*. 1994. Hervorhebung im Original.

## 4 Die Mockumentary wird geboren und macht ihre ersten Schritte

In den vorherigen Kapiteln wurde ein wenig Stammbaumforschung betrieben. Vorwiegend wurde dabei die *mütterliche* Dokumentation betrachtet. Der *väterliche* Spielfilm wurde zugegebener Maßen etwas unterschlagen. Trotzdem wird er seinen Platz im weiteren Verlauf dieser Arbeit finden.

In Bezug auf die klassische Dokumentation hat sich herausgestellt, dass sich durch die Form (expositorisch, beobachtend und interaktiv), Ansprüche (authentische und objektive Wiedergabe der Realität) und Status (Vermittler von allgemeingültiger Wahrheit) bestimmte Codes und Konventionen generiert werden, die der (geübte) Zuschauer identifizieren kann, wodurch ein *reales* Abbild assoziiert wird. Ebenfalls ist klar geworden, dass die als objektiv bekannte Dokumentation mehr Subjektivität beinhaltet, als die meisten Zuschauer annehmen würden. Wie wird das *neugeborene* Kind namens „Mockumentary“ mit diesem Erbe umgehen? Wie wird es sich entwickeln? Und was hält die Zukunft für sie bereit?

In Kapitel 2 wurde darauf hingewiesen, dass der Name *Mockumentary* eventuell im Zusammenhang mit dem Film „This Is Spinal Tap“ (1984) steht. Doch nur, weil der Name für das Kind noch nicht ausgesucht worden ist, heißt es nicht, dass es noch nicht geboren worden ist. Es muss betont werden, dass sich das folgende Kapitel auf spekulativem Terrain befindet. Denn es ist in der Literatur kein eindeutiger Hinweis darauf zu finden, wann genau die erste Mockumentary produziert worden ist. Ein Grund dafür sind die unterschiedlichen Definitionen, wie in Kapitel 2 erwähnt, oder der Grad der Verspottung bzw. Täuschung, der im Vergleich zwischen Flaherty's Inszenierung, Rob Reiner's Rockumentary große Unterschiede aufweist.

Ein sehr frühes Beispiel für eine Mockumentary-Form war der 1. April-Scherz aus dem Jahre 1957 des britischen Fernsehsenders BBC. Unter dem Namen „Spaghetti Harvest“ wurde in dokumentarischer Manier darüber berichtet, dass in der südlichen Schweiz Spaghetti an den Bäumen wachsen. Belegen sollen das Interviews, spontan agierende Schauspieler oder wackelige Handkamerabilder. Auch die Fiktion, es handle sich bei dem Film um gefundenes Material, das nun unbearbeitet gezeigt würde, trägt zum Realitätseffekt bei. Besonders war es, dass der Bericht in der Reihe der Nachrichtensendung „Panorama“ lief.

Das hatte zur Folge, dass die meisten Zuschauer diesem *hoax*<sup>63</sup> Glauben schenkten.<sup>64</sup> Allerdings auch, weil zur damaligen Zeit das Wissen über die Herstellung von Spaghetti in Großbritannien sehr gering war. Es ging so weit, dass einige Zuschauer BBC nach der Sendung fragten, wo sie die Spaghetti-Bäume kaufen könnten.



**Abbildung 2: Schweizer Bauern bei der Spaghetti-Ernte** (Quelle: BBC.com 2014)

Und ganz nach Friedrich Dürrenmatt kann festgehalten werden: „Was einmal gedacht, kann nicht mehr zurückgenommen werden.“<sup>65</sup> Nachdem die Mockumentary ihre ersten Schritte in der Welt des Fernsehen machte, erhöhte sich die Frequenz ihrer Produktionen. Zu nennen sind hier: *David Holzman's Diary* (1967)<sup>66</sup>, *Take the Money and Run* (1969)<sup>67</sup>, sowie *The Rutles* (1978)<sup>68</sup> und ein Dutzend weiterer Fernseh-Mockumentaries. Auch deutsche Produktionen wie *Das Millionenspiel* (1970)<sup>69</sup> oder *Die Delegation* (1970)<sup>70</sup> kamen auf den Markt. Alle mit unterschiedlichen Absichten der Filmemacher und unterschiedlichen Graden der Reflexivität. Sie galten nicht nur für die Produzenten als Vorgänger für die spätere Form der Mockumentary, sondern auch für die Seherfahrungen der Zuschauer.<sup>71</sup>

## 5 Die Mockumentary kommt ins Kindesalter

Wie sich bereits herausgestellt hat, ruft die Mockumentary „a call to play“ hervor. Im Folgenden soll nun die Spielart beleuchtet werden. Welche Benimmregeln (Codes) imitiert das Kind von seiner *dokumentarischen Mutter*, die nicht nur Vorlage, sondern auch Angriffsziel ist? Und wie sehr dient der *fiktionale Vater* als Vorbild?

63 Das englische Wort *hoax* bedeutet *Scherz* oder im journalistischen Gebrauch *Falschmeldung*. Mehr zum Thema *hoax* in Kapitel 6.1.2.

64 Vgl. <http://www.spiegel.de/einestages/die-legendaersten-mockumentarys-der-filmgeschichte-a-1050106.html>, Abruf am 26.04.2015.

65 Dürrenmatt, Friedrich: *Die Physiker*. 1980, S. 85.

66 *David Holzman's Diary* handelt von einem jungen Filmstudenten, der einen Film über sich selber dreht.

67 *Take the Money and Run* ist Woody Allen's Filmdebüt. Es geht um Hauptfigur Virgil Starkwell, einen unfähigen Bankräuber.

68 *The Rutles* ist eine fiktive britische Band, die die Beatles parodiert.

69 *Das Millionenspiel* ist eine fiktive Fernsehshow, in der ein Kandidat eine Woche lang vor Auftragskillern flüchten muss.

70 *Die Delegation* handelt von Filmmaterial eines toten Reporters, der Kontakt zu einer außerirdischen „Delegation“ gehabt haben soll.

71 Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 76.

## 5.1 Etablierung der dokumentarischen Leseart

Der Sinn der Nutzung von dokumentationsspezifischen Gestaltungsmitteln liegt vorwiegend im Authentifizierungsbeweis. Maren Sextro erklärt dieses Vorgehen in ihrem Buch „Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms“ wie folgt: „Um die vermeintliche Authentizität, Spontaneität und Uninszeniertheit des Films zu betonen, werden häufig filmische Stilmittel der beobachtenden Methode nachgeahmt“<sup>72</sup>.

So findet man in Mockumentaries wie „Stromberg“<sup>73</sup> oftmals nur aus der Hand gefilmte Aufnahmen, die mit Hilfe von Reißschwenks den spontanen und ungeplanten Charakter zur Schau stellen sollen. Dabei hält sich das Kamerateam im Hintergrund und nimmt eine beobachtende Position ein. Protagonisten agieren so, als würden sie spontan und zufällig die Anwesenheit der Kamera entdecken. Der Originalton weist oftmals große Schwächen auf und die Lichtsituation ist schlecht. Der absichtlich unperfekte Charakter von Mockumentaries soll Authentizität erzeugen und dem Publikum suggerieren, es handele sich um eine *echte* Dokumentation.<sup>74</sup>

In kindlicher Unbekümmertheit bleibt die Mockumentary nicht nur in einem Modus, sondern macht einen Streifzug durch alle drei Modi, „[...] um die Effekte zu variieren und somit den beabsichtigten Eindruck zu verstärken.“<sup>75</sup> So werden auch besonders häufig Interviews (*interaktiver Modus*) genutzt, die dem Zuschauer Einblicke in die Gefühls- und Gedankenwelt des Protagonisten ermöglichen. Daraus resultiert eine größere Glaubhaftigkeit und Authentizität. Denn hier kann der Zuschauer direkte Informationen erhalten. Allerdings kann durch geschickte Montagetechnik das Gesagte collagiert werden, wodurch der direkte Bezug zur Frage wegfällt und die Antwort in einen anderen Kontext gesetzt wird. Bei „Operation Lune“ (deutsch: „Kubrick, Nixon und der Mann im Mond“<sup>76</sup>) fand diese Technik ebenfalls Anwendung. Die Aussagen berühmter Politiker wie Donald Rumsfeld oder Henry Kissinger wurden so aneinander geschnitten, dass es so wirkte, als würden sie sich der These des Filmes anschließen, dass die Bilder der

72 Sextro, Maren. 2009, S. 45.

73 *Stromberg* ist eine deutsche, mehrfach prämierte Mockumentary-Fernsehserie des Produzenten Ralf Husmann. Von 2004 bis 2012 wurden fünf Staffeln der Serie gedreht und auf ProSieben ausgestrahlt. Benannt ist die Serie nach der zentralen Hauptfigur Bernd Stromberg, um die sich das Geschehen in der Serie dreht. *Stromberg* ist eine Adaption der britischen Serie *The Office*. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Stromberg\\_%28Fernsehserie%29](https://de.wikipedia.org/wiki/Stromberg_%28Fernsehserie%29), Abruf am 26.04.2016.

74 Vgl. Sextro, Maren. 2009, S. 46.

75 Ebd., S. 47.

76 *Operation Lune* (deutsch: *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond*) ist eine Mockumentary von William Karel, der 2003 den Adolf-Grimme-Preis für diesen Film erhielt. Der Film vermittelt in einer Scheindokumentation vorgebliche Beweise dafür, dass Stanley Kubrick im Auftrag der Nixon-Administration die Fernsehberichte der Mondlandung von Apollo 11 in einem Studio der CIA gefälscht habe. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Kubrick,\\_Nixon\\_und\\_der\\_Mann\\_im\\_Mond](https://de.wikipedia.org/wiki/Kubrick,_Nixon_und_der_Mann_im_Mond), Abruf am 26.04.2016. Mehr zu dieser Mockumentary in Kapitel 6.1.2.



amerikanischen Mondlandung nur inszeniert seien. Dabei hätten diese Statements auch in einem vollkommen anderen Zusammenhang stehen können. Bedeutungsschwangere Aussagen wurden hingegen von gespielten Experten gemacht. Doch durch die Erfahrungen des Zuschauers sind Interviews immer eine Beweisführung über eine Sachlage und etablieren sich damit als wichtiges Stilmittel der Mockumentary.

Die Beweisführung durch Interviews bekommt Unterstützung durch den Gebrauch von – meist fiktivem - historischem Archivmaterial. Bleibt man beim Beispiel *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* oder auch „Forgotten Silver“<sup>77</sup> fällt auf, dass ein Großteil der Dokumentation aus Archiv-Footage (Archivaufnahmen)<sup>78</sup> besteht. Gerade in geschichtsträchtigen Dokumentationen werden Aussagen von Zeitzeugen mit *authentischen* Bildern der damaligen Zeit unterstrichen und dienen damit als Realitätsbeweis.<sup>79</sup> Peter Jackson lässt bei *Forgotten Silver*, der von Colin McKenzie, dem angeblichen ersten Filmemacher der Welt, handelt, die kuriosesten Fotos und Videos anlegen. Aufnahmen einer in einem Koffer eingebauten Kamera, einer dampfbetriebenen Lokomotive als Kinoprojektor, Filmmaterial aus rohen Eiern und Colin McKenzie als Kind und Erwachsener. Diese Bilder entziehen sich zwar jeglicher Rationalität, doch auf Grund des schwarz-weiß Looks erhält das Archivmaterial seine *Authentizität*. Denn bei den farblosen Bildern wird beim Zuschauer üblicher Weise weniger an der Glaubwürdigkeit gezweifelt. Roscoe und Hight begründen diese These damit, dass in der heutigen Zeit durch die Entwicklung von digitalen Hilfsmitteln so häufig Bilder manipuliert werden, dass das Schwarz-Weiß einen *originalen* Anschein macht.<sup>80</sup> Medienprofessor Arild Fetveit beschreibt es als Paradox. Obwohl in der Gesellschaft das Wissen über die Möglichkeit der Manipulation da ist, besteht immer noch der große Glaube in die „indexikalische Natur der Bilder“<sup>81</sup>.

Das sogenannte Voice-Over – auch bekannt als OFF-Stimme – leitet üblicherweise durch die Dokumentation. Die auktoriale Erzählerstimme liefert Zusatzinformationen, die durch rein bildliche Darstellung nicht transportiert werden können.<sup>82</sup> Sie kommt meist bei Dokumentarfilmen über komplexe, historische Ereignisse zum Einsatz. Aufgrund dieser Seherfahrung schenkt der Zuschauer dieser Art des Filmes große Glaub-

---

77 Eine Mockumentary über die Entdeckung eines vor langer Zeit verschollenen neuseeländischen Film Pioniers Colin McKenzie. Vgl. <http://www.waikato.ac.nz/fass/mock-doc/fs.shtml>, Abruf am 26.04.2016.

78 Aus bereits existierendem, älterem Filmmaterial (Dokumentar- oder Spielfilm) entnommene – „abgeklammerte“ - Aufnahmen oder Szenen, die in einen neuen Film einmontiert werden. Vgl. Monaco, James. 2011, S. 18.

79 Vgl. Lano, Carolin: *Die Inszenierung des Verdachts - Überlegungen zu den Funktionen von TV-mockumentaries*. 2010. S. 95.

80 Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 17.

81 Vgl. Fetveit, Arild: „Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture?“ In: *Media Culture Society*. 1999, Vol. 21, Nr. 6, S. 787 – 804.

82 Vgl. <http://www.film-connexion.de/filmlexikon/off/>, Abruf am 17.05.2016.

würdigkeit. Dieses Gestaltungsmittel nimmt auch die Mockumentary an und gibt der fiktionalen Geschichte ihre Seriosität und *Ernsthaftigkeit*<sup>83</sup>.

Wie sich schon in Kapitel 3 gezeigt hat, ist mit der Dokumentation eine bestimmte Erwartungshaltung und ein Vertrauen in die Objektivität und Authentizität des Dargestellten verknüpft, was dazu führt, dass der Rezipient gegenüber dem Gesehenen eine unkritischere Position gegenüber der Dokumentation einnimmt. Dieses Vertrauen und die Haltung des Zuschauers hoffen auch die Filmemacher von Mockumentaries durch die Aneignung der dokumentarischen Form zu generieren, um sie dann für ihre eigenen Zwecke nutzen zu können.<sup>84</sup> Denn nur dadurch kann ein Bruch bzw. eine Irritation entstehen, wenn die Mockumentary ihre eigentliche Fiktionalität erkennen lässt. Also dann, wenn die dokumentationsspezifischen Gestaltungsmitteln durch fiktionale Signale konterkariert werden.

## 5.2 Eine Prise Vater. Die Offenbarung des fiktionalen Charakters

Das kindliche Spiel aus *Wahrheit* und Täuschung, aus Fiktivem und Authentischem ist ein typisches Charakteristikum des Mockumentary-Genres. Es entsteht ein Hin und Her aus „ausgeprägte[n] Strategien der Beglaubigung“<sup>85</sup> und „ausgeprägte[n] Strategien der Irreführung“<sup>86</sup>. Damit wird versucht, den Zuschauer aus seiner passivem Haltung zu locken. Es ist elementar wichtig, dass der Zuschauer sich der Frage nähert, „Is this a real documentary?“ (or alternatively, 'Are the events decipted real?') [...] the mode of adress is not, 'Is this real'? or 'Did this really happen?'<sup>87</sup>.

Die Ambivalenz zwischen Fiktion und Authentizität ist äußerst wichtig, damit der Zuschauer sich durchgehend mit einem Bein in der *erfundenen* und einem Bein in der (scheinbar) *gefundenen* Welt befindet. Denn nur durch das Wahrnehmen der Signale der zwei Welten kann das Mockumentary-Genre funktionieren. „Filmemacher müssen daher [...] eine wahre Expertise im Umgang mit den entsprechenden Codes und Konventionen zeigen.“<sup>88</sup>

83 Eine Mockumentary soll - je nach Grad - zunächst ernst gemeint wirken. Erst durch die Fiktionalität kommt es zu Komik.

84 Das funktioniert nur, wenn das Publikum die dokumentarischen Codes auch als solche verstehen.

85 Hattendorf, Manfred: *Fingierter Dokumentarfilm*. Peter Delpeuts „The Forbidden Quest“ (1993). In: Hattendorf, Manfred (Hg.). 1995, S. 194.

86 Ebd.

87 Ward, Paul: *The Future of Documentary? "Conditional Tense" Documentary and the Historical Record*. In: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris. 2006, S. 275.

88 Sextro, Maren. 2009, S. 50.

Nun stellt sich die Frage, *welche* fiktionalen Signale werden ausgesendet? Aber auch, *wann* werden diese Signale ausgesendet?

Es gibt zahlreiche Möglichkeiten, auf den fiktionalen Charakter der Filme hinzudeuten. In einigen Filmen, wie „Zelig“ (1983)<sup>89</sup>, wird von Beginn an auf die Fiktionalität hingewiesen, in anderen nur einmal und zwar ganz am Ende. Ein Paradebeispiel ist hier der Film „No Lies“ (1973)<sup>90</sup>, der als einer der ersten und überzeugendsten Mockumentaries gilt. Ein männlicher Filmstudent filmt eine Freundin, wie sie sich für den Abend fertig macht. Der Film plätschert vor sich hin, bis die Freundin preisgibt, dass sie kürzlich vergewaltigt worden ist. Der *Direct Cinema*-Stil und die naturalistische Art des Schauspiels von Shelby Leverington vermitteln dabei eine sehr *realistische* und *authentische* Geschichte. Während des Verlaufs der Handlung wird die Frau zunehmend trauriger und nimmt auch die Präsenz der Kamera immer mehr wahr. Der Zuschauer wird in den Bann gezogen. Bis der Abspann kommt. Dort wird klar, dass es sich bei den zwei Protagonisten um Schauspieler handelt, wodurch das Gesehene plötzlich ganz neu bewertet werden muss.<sup>91</sup>

Das Wahrnehmen der Kamera ist - besonders in Mockumentary-Serien wie *Stromberg* oder „Modern Family“<sup>92</sup> - ein beliebtes Vorgehen, den Zuschauer aus der beobachtenden Position mit in das Geschehen zu nehmen. Die Kamera nimmt üblicherweise die Perspektive des Publikums ein und tut so, als ob sie gar nicht da wäre. Wenn allerdings die Figuren die Kamera entweder in privaten Gesprächen als störend empfinden oder sie als Motivation benutzen, um sich bewusst in Szene zu setzen, fühlt sich der Zuschauer beim Voyeurismus ertappt. Dabei entsteht paradoxer Weise eine Form der Komik. Schließlich befindet sich das Publikum weit weg vom Geschehen, in der sicheren Position vor dem Fernseher oder im Kinosaal.

Ein weiteres Merkmal der Fiktionalität erschließt sich dem Zuschauer, wenn am Ende der Mockumentary sogenannte „Outtakes“, die misslungene Szenen beim Dreh zeigen, zu sehen sind. Diesem Stil nimmt sich auch *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond* an. Während im Verlauf des Filmes die Frage, ob *dies wirklich eine Dokumentation ist*, nie richtig beantwortet werden kann, erscheint zum Ende hin eine Outtake-Sequenz, die

---

89 Leonhard Zelig, das menschliche Chamäleon. Ein Mann ohne eigenes Ich, der beim Zusammentreffen mit anderen Menschen stets deren jeweilige Identität annimmt. *Zelig* (1983), USA, 79 Minuten. Regie: Woody Allen.

90 *No Lies* (1973), USA, 16 Minuten. Regie: Mitchell Block.

91 Vgl. <http://www.spinaltap.com/articles/seife/seife1.html>, Abruf am 27.04.2016.

92 *Modern Family* ist eine US-amerikanische Mockumentary-Comedy, die erstmals am 23. September 2009 auf dem US-amerikanischen Fernsehsender ABC lief. Die Sendung beschäftigt sich mit den Familien von Jay Pritchett, seines Sohns Mitchell Pritchett und seiner Tochter Claire Dunphy. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Modern\\_Family](https://de.wikipedia.org/wiki/Modern_Family), Abruf am 28.04.2016.

die Fiktionalität klar zum Vorschein bringt. Damit wird ein „upside-down-Effekt“ generiert, der jegliche Gedanken zu dem Inhalt des Filmes auf den Kopf stellt.

In Bezug auf die Frage, wann die Fiktionalität in den Vordergrund gestellt werden soll, hilft der Hinweis von Roscoe und Hight, dass „[...] the objective is to take viewers on a journey from fact to fiction“<sup>93</sup>. Es würde im Grunde für die Mockumentary keinen großen Sinn ergeben, sich zu früh preiszugeben, sondern, wie es die oben genannten Beispiele verdeutlichen, erst zum Ende hin. Der Zuschauer muss sich zunächst voll und ganz darauf einlassen und *vertrauen*, dass es sich hierbei um einen dokumentarischen Film handelt.

Bei der Form des *beobachtenden Modus* ist es ein beliebtes Mittel, den Filmemacher oder einen Teil des Teams im Bildausschnitt zu sehen. Im leichten Grad als Interviewpartner, im mittleren Grad als subjektive Kameraführung<sup>94</sup>, im schweren Grad, wenn „the production side of filming“<sup>95</sup> zu sehen ist und das Team gar in die Handlung eingreift.<sup>96</sup> Besonders gerne wird das Team in reflexiven Momenten gezeigt, wenn in der Geschichte eine emotionale Spannung aufkommt. Typische Charakteristika sind hier unter anderem: Person aus dem Team läuft durchs Bild, Mikrofon im Bild oder Kamera ist in der Spiegelung zu sehen.

Zuletzt bieten auch „[...] the types of access that haven been granted for a camera crew“<sup>97</sup>, viele Möglichkeiten, die Fiktionalität auf die Spitze zu treiben. Denn wie beispielsweise in „Man Bites Dog“ deutlich wird, ist es für eine Filmcrew kein schweres Unterfangen, in den privaten Bereich ihres Subjekts einzudringen. In der Scheindokumentation erschleicht sich das Filmteam den Zugang in ein Haus mit dem Vorwand ein Interview zu führen. Kurz darauf tötet Ben seine Interviewpartnerin. Eine absurde Szene, dennoch wird deutlich, welche *Macht* ein Filmteam besitzt. Diese Macht wird ebenfalls in Szenen verkörpert, die aus Spielfilmen bekannt sind. Nämlich die, bei denen die Protagonisten sich im ersten Bild vor einer Tür befinden, während die Kamera im zweiten Bild schon ihren Platz im Raum gefunden hat. Es entzieht sich jeglicher Logik, dass bei einer *realistischen* Dokumentation dieser Wechsel in wenigen Sekunden vollzogen werden konnte. Das hat zur Folge, dass die Szene nur durch Inszenierung funktionie-

---

93 Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 47.

94 Wenn die Kamera eigenständig wird und bewusst subjektiv den Fokus auf etwas legt.

95 Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris. 2006, S. 165.

96 Ein Paradebeispiel liefert Man Bites Dog. In der Mockumentary begleitet ein Filmteam einen Serienmörder namens Ben. Die Geschichte gewinnt an Bedeutung, als die Film-Crew nicht mehr objektiv berichtet, sondern selber an den Morden beteiligt ist. Man Bites Dog (1992; im Original: C'est arrivé près de chez vous ). Belgien, 95 Minuten. Regie: Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde. Mehr dazu in Kapitel 6.1.3.

97 Hight, Craig. 2010, S. 203.

ren kann, was einen Eingriff in die Realität bedeutet. Diese Methode wird häufig mit noch größerer überspitzter Darstellung in Mockumentaries verwendet.

Abschließend muss erneut darauf hingewiesen werden, dass die Wahrnehmung der Fiktionalität immer der Erfassungsfähigkeit des Publikums unterliegt. Wenn der „Blick hinter die Kulissen“ nicht geübt ist und die Kamera als gar *allmächtiges* Wesen akzeptiert wird, kann die *unrealistische* Situation nicht erkannt werden. Auch muss der Filmemacher darauf achten, die richtige Würze aus dokumentarischen und fiktionalen Signalen zu finden. Denn die Lebensgrundlage einer Mockumentary liegt vor allem im Spiel der zwei Parteien. Wird zu schnell eindeutig, dass es sich bei der vorliegenden Dokumentation um eine Mockumentary handelt, kann es dazu kommen, dass der Zuschauer das Angebot ablehnt oder schlichtweg abschaltet.

Es hat sich gezeigt, dass die Mockumentary ihrem Vater inhaltlich zustimmt. Sie leugnet nicht die erfundene Existenz ihrer Geschichte. Dennoch bleibt sie dicht an den formalen Gestaltungsmitteln ihrer Mutter. Die Mockumentary nimmt sich der dokumentarischen Form an, um zu entdecken, welche Potentiale damit einhergehen. Des Weiteren, welche Möglichkeiten darin stecken, die Codes und Konventionen zu kopieren und damit in den eigenen Diskurs zu gehen, der Frage nachgehend: Soll es beim einfachen Annehmen und Akzeptieren des Regelwerks der Eltern bleiben? Oder kann die kindliche Mockumentary ihre eigene Position soweit ausreizen, dass sie sich vom Elternhaus emanzipieren kann, um damit einer eigenen Identität (Genre) näherzukommen?

## 6 Die Mockumentary erlebt die Pubertät

In den vorherigen Kapiteln wurden die *Gene* der Mockumentary unter die Lupe genommen. Dabei hat sich herausgestellt, dass das Kind die Form der Mutter (Dokumentation), aber den Inhalt des Vaters (Spielfilm) übernimmt. Im folgenden Abschnitt kommt das Kind in die Pubertät. Wird es das unschuldige Kind bleiben oder wird es sich gegen seine Eltern auflehnen? Und wenn ja, in welchem Ausmaß? Um die Haltung der Mockumentary besonders gegenüber ihrer *mütterlichen* Dokumentation näher zu bestimmen und differenzieren zu können, haben Roscoe und Hight ein Schema entwickelt, nach dem sie die Mockumentary-Filme in drei Grade einsortieren. Diese sind:

„Parodie“, „Kritik“ und „Dekonstruktion“.<sup>98</sup> Diese Kategorien werden im Folgenden an Hand von Filmbeispielen beleuchtet.

## 6.1 Das Kind wird rebellisch

Zunächst muss darauf hingewiesen werden, dass die nachfolgenden Modelle keine allgemeingültigen und fixen Kategorien bieten. Die drei Grade stellen sich nicht als pure Formen heraus. Sie sind vielmehr Hinweise auf Tendenzen des Inhalts und dessen Aussagen. Jeder Inhalt versucht sich auf einen fixierten Grad der Bedeutung zu einigen, sodass die Reichweite der Interpretation vom Zuschauer eingegrenzt ist. Die Analyse von Mockumentaries wird beeinträchtigt durch unterschiedliche Faktoren. Ein Rezipient interpretiert das Gesehene nicht nur anders im Verlauf der Zeit, sondern auch dann, wenn er beispielsweise alleine oder in einer Gruppe ist. Oder wenn während des Sehens Ablenkungen stattfinden, wie zum Beispiel Gespräche unter den Zuschauern oder das Klingeln des Telefons, wodurch gegebenenfalls wichtige Hinweise und Signale im Film selbst nicht wahrgenommen werden, sodass es zu Missinterpretationen kommt.<sup>99</sup> Daher wird und kann im Folgenden nur von „the writers' assessment of the preferred reading of such texts“<sup>100</sup> gesprochen werden. Also nur über den Wunsch des Filmemachers, wie der Text vom Zuschauer verstanden werden soll.

---

98 Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: Building a Mock-Documentary-Schema. In: Rosenthal, Alan / Corner, John: *New Challenges for Documentary*. 2005, S. 230ff.

99 Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 66.

100 Ebd., S. 67. Roscoe und Hight benutzen den von Bill Nichols etablierten Begriff des Textes, um den Dokumentarfilm zu beschreiben. Er definiert ihn als mithilfe besonderer Gestaltungsmittel konstruierte Realität. So bezeichnet er den Film häufig als Text und den Zuschauer als Leser.

### 6.1.1 Grad 1: Parodie – This Is Spinal Tap (1984) & Forgotten Silver (1995)

Die Mockumentaries der ersten Kategorie können als vergleichsweise mild in ihrer Kritik gegenüber dem Dokumentarfilm und seinen Praktiken beschrieben werden. Diese Filme lassen ihre Fiktionalität meist eindeutig erkennen und spielen mit dem offensichtlichen Kontrast zwischen dokumentarischer Seriosität bzw. Rationalität (Form) und einem irrationalen, komischen Thema bzw. Subjekt (Inhalt). Sie dienen in erster Linie nicht der reflexiven Auseinandersetzung mit der Gattung der Dokumentation. Die Parodie bedient sich der dokumentarischen Codes und Konventionen nur, um humorvolle Situationen zu generieren und „ist [damit] weniger als Kritik oder explizite und bewusste Dekonstruktion und Herausforderung des dokumentarischen Genres gemeint“<sup>101</sup>.

Nach Medientheoretiker Dan Harries ist die Reichweite der Reaktionen auf einen *parodistischen Text* groß. So gibt es diejenigen Zuschauer,

- die das Ziel nicht erkennen, sodass sie den Film nicht als Parodie wahrnehmen.
- die den Text als Parodie erkennen, aber nicht den exakten Bezug.
- die sowohl die Intention als auch das Ziel erkennen, aber die Ironie nicht würdigen.
- die die Ironie wertschätzen.<sup>102</sup>

Harries führt weiter aus, dass es wichtig sei, dass der Rezipient ein gewisses Maß an *linguistischer Kompetenz* mitbringt. Das Publikum muss die Vorboten der Parodie erkennen. Zudem muss es verstehen, welches *logonomische*<sup>103</sup> System parodiert oder ironisiert wird, und abschließend muss es sich die ideologische Kompetenz über die Natur und die Auswirkungen der Norm Verletzung aneignen.<sup>104</sup> Das heißt, dass die Parodie einen wissenden Zuschauer anspricht. Der komödiantische Effekt kann nur erzeugt werden, wenn erkannt wird, dass etwas *verspottet* („to mock“) wird. Dafür muss der Zuschauer die üblichen Codes und Konventionen der Dokumentationen kennen, und ihre seriöse Intention. Ein typischer Schlüsselaspekt der Parodie ist der Kommen-

---

<sup>101</sup> Sextro, Maren. 2009, S. 56.

<sup>102</sup> Vgl. Harries, Dan: Film Parody. 2000, S. 108.

<sup>103</sup> *Logonomisch* kommt aus dem Griechischen: *-nomisch* bedeutet Regelwerk oder System von Regularien. *Logos* bedeutet Wort oder Rede (siehe *Dialog*), sowie der Corpus von Gedanken und Ideen. Die Doppeldeutigkeit ist wichtig, da *logonomische* Systeme typischer Weise die Form der Gedanken und die Form der Sprache und des Diskurses kontrollieren. Vgl. Annas, Rolf (Hg.): *Deutsch als Herausforderung. Fremdsprachenunterricht und Literatur in Forschung und Lehre*. 2004, S. 84.

<sup>104</sup> Vgl. Harries, Dan. 2000, S. 109.

tar auf kulturelle Formen und der Hauch der Nostalgie, der dabei mitschwingt.<sup>105</sup> So wie bei *Forgotten Silver* und *This Is Spinal Tap*.

### **This Is Spinal Tap – A Rockumentary by Martin DiBergi (1984)**

*This Is Spinal Tap* wird in der Literatur als Meilenstein der Mockumentary-Geschichte angesehen. Er dient als Vorlage vieler Filmemacher. Darunter auch die deutsche Mockumentary *Fraktus* (2012) von Lars Jessen über das angebliche Comeback der fiktiven 1980er-Jahre-Techno-Band „Fraktus“. Der besondere Reiz in *Spinal Tap*<sup>106</sup> liegt an der Glaubwürdigkeit der kreierten Welt rund um die Heavy-Metal-Band.

Der Filmemacher Rob Reiner in der Rolle des fiktiven Journalisten Martin DiBergi erschafft regelrecht eine Nostalgie über die Band, die es nie gegeben hat. In der Anfangssequenz des Filmes richtet sich DiBergi direkt an die Zuschauer mit den Worten, er würde nun die legendäre britische Band „Spinal Tap“ vorstellen. Eine Band, mit der er schon 1966 den ersten Kontakt hatte, die mittlerweile siebzehn Jahre im Geschäft ist und während der Zeit bereits fünfzehn Alben produziert hat. Das nahm er zum Anlass, die Band auf ihrer Tour zum neuen Album *Smell the Glove* zu begleiten und „to capture the, the sights, the sounds, the smells, of a hard-working rock band on the road“<sup>107</sup>.



**Abbildung 4: Die Band Spinal Tap von links: Derek Smalls (Harry Shearer), Nigel Tufnel (Christopher Guest) und David St. Hubbins (Michael McKean) (Quelle: Hollywoodreporter 2014)**



**Abbildung 3: Reporter Martin DiBergi (Rob Reiner) und Nigel Tufnel (Quelle: wegotthiscovered.com 2013)**

<sup>105</sup> Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2009, S. 68.

<sup>106</sup> Im Folgenden wird die Kurzform *Spinal Tap* benutzt.

<sup>107</sup> Martin DiBergis Einleitungssequenz bei *This Is Spinal Tap*.



Darauf folgt eine Anfangssequenz, die archetypisch für Rockumentaries ist. Es wird geschnitten zwischen sogenannten Vox-Pops Interviews<sup>108</sup> mit Fans, die Ankunft der Band am Flughafen, Vorbereitungen auf das Konzert und Footage vom Auftritt. Diese für Rockumentaries charakteristische Anfangssequenz etabliert gleichzeitig auch den Status der Band (Grad der Begeisterung der Fans), das Musik Genre, sowie den Stil der Performance.<sup>109</sup>

Das heißt, für den Zuschauer wird eine Band erschaffen, die ihre Daseins-Berechtigung durch die zuvor in der Arbeit genannten dokumentarischen Lesearten erhält (auch durch den *beobachtenden Modus*). Doch spätestens bei den Interviews der Bandmitglieder bekommt die Mythologisierung der Band einen Riss. Zwar sind die Charaktere der Band sympathische und glaubhafte Persönlichkeiten, doch ebenso „pathetic losers“.<sup>110</sup> Im Verlauf der Mockumentary kommt es somit zu absurden Szenen. Die Leadgitarristen der Band Nigel und David haben in einer Szene Lippenringe. In einer späteren Szene haben sie Narben von den Piercings. In der zweiten Hälfte des Filmes soll ein realistisches Steinzeitalter-Bühnenbild für einen Auftritt herhalten. Am Ende steht dort aber nur eine rund 50 Zentimeter große Replik aus Pappmaschee, weil Tufnel seine Skizze mit der Dimension 18 inches anstatt den vorgesehenen 18 feet (5,5 Meter) markierte. Und wie für eine richtige Rockumentary üblich, trennt sich daraufhin die Band von ihrem Manager Ian Faith. Ersetzt wird die Rolle von Jeanine, der Freundin von David St. Hubbins. Damit ist wiederum Nigel Tufnel nicht einverstanden und steigt ebenfalls aus der Band aus.

Die Taktung dieser parodistischen Faktoren wird im Verlauf des Filmes immer größer, wodurch sich die Dokumentation als Parodie auf die damalige Rockumentary-Kultur preisgibt. Jeder seriöse Gedanke über die Band wird Stück für Stück zunichtegemacht. Am Ende bleibt nur eine kindliche Heavy-Metal-Band, die sich im Business verloren fühlt. Dieses Fazit kann als Kritik auf die Bands in den Rock-Dokumentationen verstanden werden, die im besonderen Maße glorifiziert und wenig hinterfragt werden.

Den Kultstatus erhielt *Spinal Tap* vorwiegend daher, dass nach der Dokumentation die Schauspieler ihre Rollen im echten Leben weiterspielten. Die Band hat eine eigene Internetseite, ging auf Tournee und brachte ihr letztes Album „Back from the Dead“ im Jahr 2009 heraus. Es bildete sich eine echte Fangemeinde um die halb-fiktive-Band.

---

108 Vox-Pops sind in erster Linie O-Töne, die einer Straßenbefragung gleich, in Werbe- und Webfilmen verwendet werden. Meist werden mehrere kurze Vox-Pops aneinander geschnitten, sodass der Eindruck eines Querschnitts der Bevölkerungsmeinung zu einem bestimmten Thema entsteht. Der Begriff Vox-Pops entstand aus dem lateinischen Begriff Vox populi und bedeutet so viel wie „Stimme des Volkes“. <http://www.film-connexion.de/filmlexikon/vox-pops/>, Abruf am 04.05.2016.

109 Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 121.

110 Ebd.

Neben dem Sequel<sup>111</sup> *The Return of Spinal Tap* (1992) wird *Spinal Tap* noch heute in Serien wie *Die Nanny*, *King of Queens*, *Cosby* rezipiert.<sup>112</sup>

### Forgotten Silver (1995)

Der zweite Film der Kategorie Parodie ist *Forgotten Silver*. Doch wie sich herausstellen wird, findet die neuseeländische Mockumentary auch an anderer Stelle ihren Platz. An kaum einem anderen Beispiel kann besser verdeutlicht werden, wie sehr das Publikum eine Mockumentary unterschiedlich rezipieren kann.



**Abbildung 5: Peter Jackson entdeckt im Haus der Witwe Hannah McKenzie altes Videomaterial**  
(Quelle: Cinema, 2016)



**Abbildung 6: Fiktionaler Filmpionier Colin McKenzie** (Quelle: Oncetv-ipn.net 2012)

Die Regisseure Peter Jackson und Costa Botes machen sich auf den Weg, alles über den unbekannten neuseeländischen Filmpionier „Colin McKenzie“ zu entdecken. Gab es schon vor den Lumières die ersten Filmemacher? Wie sahen die Kameras damals aus, und auf welchem Material wurde gedreht? Warum weiß bis 1995 niemand von Colin McKenzie? Diese und mehr Fragen ruft der Film hervor. Mit der Hilfe gefühlt aller Codes und Konventionen von Dokumentationen bringen die beiden Regisseure die Geschichte zum Leben und lassen den Zuschauer von „fiction into an authentic and plausible truth“<sup>113</sup> reisen.

Im Rahmen des interaktiven Modus werden Experten aus der Filmszene interviewt, sogar die angebliche Witwe Hannah McKenzie kommt als „Augenzeuge“ zu Wort. Selbst absurde Erfindungen McKenzie's, wie das Filmmaterial aus Eiweiß, werden von den

<sup>111</sup> *Sequel* bedeutet Fortsetzungsfilm, besonders als Nachfolgefilm eines großen Erfolges mit gleichem Personenkreis und ähnlicher Thematik. *Prequel* bedeutet Fortsetzungsfilm, dessen Handlung (im Gegensatz zum Sequel) nicht nach, sondern vor den Ereignissen des älteren Films liegt.

Vgl. <http://www.duden.de/node/714458/revisions/1372046/view>, Abruf am 17.05.2016.

<sup>112</sup> Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Sp%C4%B1n%CC%88al\\_Tap](https://de.wikipedia.org/wiki/Sp%C4%B1n%CC%88al_Tap), Abruf am 04.05.2016.

<sup>113</sup> Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 116. Hervorhebung im Original.

Experten der Wissenschaft erklärt. Das heißt, dass die Aussage '*das kann niemals so gewesen sein*' umformuliert wird zu '*wenn das so ist, dann wird es so gewesen sein, denn so scheint es Sinn zu ergeben.*' Wie zuvor beschrieben ist die Verbindung zwischen Dokumentation und Wissenschaft ein wichtiges Bündnis – vor allem für das Vertrauen des Zuschauers. Die Ereignisse im Leben des unbekannten Filmpioniers werden mit einer Reihe von schwarz-weiß Fotos, die ihn als jungen Mann, mit seiner Familie oder seinen Erfindungen zeigen, bewiesen. Sogar alte Zeitungsartikel berichten über sein Schaffen in der Filmbranche. Die zwei Regisseure nehmen damit auch die Konventionen zwischen Journalismus und Dokumentation an.

Die Beweislage verdichtet sich zunehmend, als die Auszüge aus McKenzie's Arbeiten der Reportagen von Gallipoli<sup>114</sup> und dem Spanischen Bürgerkrieg oder aus seinem Film „Salome“ gezeigt werden. Die Videos zeigen enorme Authentizität in ihren Bildern. Als zuletzt Jackson und Botes im Dschungel Neuseelands antike Überreste der Dreharbeiten zu *Salome* finden, bleibt dem Zuschauer eigentlich nur das Fazit, an die Wahrscheinlichkeit dieser Person namens Colin McKenzie zu glauben. Einzig erfahrene Zuschauer, die wissen, dass in einem Film nichts dem Zufall überlassen wird, können mit etwas detektivischem Geschick aus dem Namen „Colin McKenzie“ die Kurzform „CoMcK“, sprich „Comic“ entdecken. Ein Hinweis auf den komisch, parodistischen Charakter des Filmes.

Was es aber damals so schwierig machte, die Dokumentation als *Fake* zu entlarven, ist der Aspekt, dass die Mockumentary während der Sendung *Montana Sunday Theatre* ausgestrahlt worden ist. In den Wochen zuvor wurden in der Reihe *echte* neuseeländische Dokumentarfilme gezeigt.<sup>115</sup> Da war es nicht verwunderlich, dass die Zuschauer die Täuschung nicht verstanden. Auch, weil *Forgotten Silver* nicht als erfundene Geschichte erkenntlich gemacht wurde. Selbst im Abspann wird dies nicht hundertprozentig erkenntlich. Unter anderem wird der McKenzie Stiftung gedankt, die es nicht gibt. Auf der anderen Seite wird erkenntlich, dass es sich bei einigen der Experten um Schauspieler handelt. Es herrscht im gesamten Film ein Spiel zwischen absurden, aber nicht *unglaublichen* Fakten, die mit ausgeprägten Strategien der Beglaubigung und ausgeprägten Strategien der Irreführung interagieren. Wodurch man sich als Zuschauer nie sicher sein kann, was der Wahrheit entspricht.

---

114 Gallipoli war ein kleiner Kriegsschauplatz an der türkischen Küste während des Ersten Weltkrieges. Dort kämpften Neuseeländer und Australier zusammen. Gerüchte besagen, dass an dem Ort der Plan für eine gemeinsame Nation geschmiedet worden ist. Vgl. [http://www.deutschlandfunk.de/erster-weltkrieg-gallipoli-ein-australischer-mythos.799.de.html?dram:article\\_id=292809](http://www.deutschlandfunk.de/erster-weltkrieg-gallipoli-ein-australischer-mythos.799.de.html?dram:article_id=292809), Abruf am 05.05.2016.

115 Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 144.

In den Jahren zuvor bat die Regierung Neuseelands, das in Garagen und Kellern versteckte Videomaterial dem nationalen Filmarchiv zu übergeben. Nach der Unabhängigkeit Neuseelands 1986 hoffte die bis dato junge Nation auf historische Schätze.<sup>116</sup> Genau diesen Hintergrund macht sich Jackson zu nutze, wenn er am Anfang von *Forgotten Silver* in einem Dachboden die Werke McKenzie's entdeckt. Doch die parodistische Mythologie des Filmpioniers nimmt das Publikum unterschiedlich wahr. Peter Jackson sagt dazu: „We never seriously thought that people would believe it because we kept putting in more and more outrageous gags – custard pies in the Prime Minister's face, making film out of eggs, and the Tahitian colour film. We wanted the audience to start out believing it and although by the time it was finished they no longer believed it they would still have had a good time“<sup>117</sup>.

Doch ein Großteil der Zuschauer äußerte sich in Leserbriefen wie folgt: „If this sort of thing is allowed to develop where will it end? From now anything that the media produce, whether it be by word or film, will be regarded with disbelief. This is a sad state of affair when we can't believe what we read, see and hear“<sup>118</sup>.

Sie klagen über den fehlenden Hinweis der Fiktionalität und über das verlorene Vertrauen ins Fernsehen. Sie sind ent-täuscht. Ein Wort, dass in unserem Sprachgebrauch eher negativ konnotiert wird. Doch stellt sich die Frage, ob nicht genau diese Reaktion die richtige ist. Nämlich die Skepsis oder Kritik gegenüber der Dokumentation, die die Mockumentary hervorzurufen wünscht. So auch das Ziel des zweiten Grades.

### 6.1.2 Grad 2: Kritik und Hoax – Bob Roberts (1990) & Opération Lune (2002)

Ähnlich wie die erste Kategorie, gibt es in der zweiten Kategorie viele Filme, die ihre Fiktionalität offensichtlich preisgeben. Die Absicht der Filmemacher liegt aber nicht in der Natur das Subjekt zu parodieren, sondern das Publikum aufzufordern, „den Wert der kulturellen oder politischen Position des dargestellten Gegenstands zu hinterfragen“<sup>119</sup>. Der Wechsel aus kontrastiven fiktionalen und dokumentarischen Signalen dient

---

<sup>116</sup>Vgl. Ebd., S. 145.

<sup>117</sup>Ebd., S.149. Zitiert nach: Peter Jackson. 1996, Midwest Art Magazine, Ausgabe 10, S. 23.

<sup>118</sup>Rathgen, Olwyn. Brief an den Redakteur, Timaru Herald (06.11.1995).

<sup>119</sup>Sextro, Maren. 2009, S. 58.

also vor allem einer kritischen Auseinandersetzung mit den Inhalten des Films, die meist politischer Art sind. Wie der Film „Bob Roberts“ aus dem Jahre 1992.

### Kritik: Bob Roberts (1992)

Der Film von Tim Robbins handelt von einem dem rechten Flügel angehörigen Folksänger, der als korrupter Politiker einen betrügerischen Wahlkampf betreibt. Einzig der unabhängige Enthüllungsjournalist Bugs Raplin verfolgt den Politiker und versucht ihn zu stoppen.



**Abbildung 8: Folksänger Bob Roberts (Tim Robbins) auf Wahltour** (Quelle: Cinema.de 2014)



**Abbildung 7: Bob Roberts und Reporter Bugs Raplin (Giancarlo Esposito)** (Quelle: Metacafe.com 2011)

*Bob Roberts* gilt ebenfalls als Meilenstein der Mockumentary-Geschichte. Orientiert an *This Is Spinal Tap* benutzt auch Tim Robbins einen objektiven Journalisten. Terry Manchester ist ein britischer Reporter im BBC-Stil, der als Außenstehender im Kontrast zu der sensationistisch veranlagten amerikanischen Berichterstattung stehen soll. Er gilt dadurch als perfekter Beobachter einen Einblick über Robert's Wahlkampagne (bzw. im übertragenden Sinne über die aktuelle amerikanische Politik) zu erhalten. Neben den Entdeckungen Manchesters erhält der Film seine Würze durch Archivmaterial wie Fotos Robert's Kindheit und besonders durch die alten Musikalben und Videos. Die Geschichte wird integriert in den aktuellen historischen Kontext (Iran-Contra-Affäre, Boland-Abkommen, Golfkrieg gegen Irak). Und der Konkurrenzkampf zwischen Robert und seinem Kontrahenten Senator Brickley Paste wird durch fiktionale Nachrichtenshows unterstützt und dramatisiert.<sup>120</sup>

Im Verlauf der Mockumentary bezeugt das Filmteam unterschiedlichste Formen sorgfältig geplanter Inszenierungen des Folksängers. Neben seinen Konzerten, Pressekon-

<sup>120</sup> Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 141.

ferenzen, Fernsehinterviews oder politischen Debatten ist der speziellste Moment der, an dem Robert's nach einem Anschlagversuch im Rollstuhl sitzt. Den Tötungsversuch habe angeblich der Journalist begangen, der seit jeher versucht, den korrupten Politiker Bob Roberts zu entlarven. Wodurch eben dieser zum Schweigen gebracht wird – zuletzt auch durch den plötzlichen Tod des Enthüllungsjournalisten. Selbst am Ende des Filmes, wenn der Zuschauer sieht, dass Roberts sich mit den Füßen zum Takt seines Liedes bewegt, ist die Hoffnung auf die Enthüllung all seiner korrupten Methoden dahin. Die Menschen lieben ihn. Er hat gewonnen, und die Opposition wurde zum Schweigen gebracht.

Der Film richtet sich damit als starke Kritik an der amerikanischen Politikkultur. Insbesondere an dem Konservatismus zu Zeiten Reagans und Bushs. Die Medien werden für den eigenen Zweck missbraucht, Wohlstand und politische Haltung propagiert. Damit werden klar die Errungenschaften der amerikanischen Konservativen in den 1980er Jahren reflektiert.<sup>121</sup> Des Weiteren wird an Hand der Nachrichtensendungen verdeutlicht, wie oberflächlich recherchiert und nicht mehr hinterfragt wird. Dort wird nämlich mehr über den allzu bösen Enthüllungsjournalisten Raplin berichtet, als über Bob Roberts. So ist es nicht verwunderlich, dass zum Schluss des Filmes der britische Journalist Manchester am Jefferson Memorial steht und die Inschrift liest, „*I have sworn upon the altar of god eternal hostility against every form of tyranny over the mind of man.*“, wodurch die Aussage entsteht, wie tief die amerikanische Nation von ihren originalen Idealen gefallen ist. *Bob Roberts* fordert den Zuschauer zum einen auf, die politische Kultur zu hinterfragen, besonders die korrupten Wahlkämpfe amerikanischer Politiker. Zum anderen ist die klare Intention dieser Art von Mockumentaries, den Zuschauer spüren zu lassen, wie leicht es ist, die Codes und Konventionen eines Dokumentarfilms anzunehmen und sie missbräuchlich zu verwenden.

### **Hoax: Opération Lune (2002)**

Während die Kritik-Form oftmals ihren fiktionalen Charakter zu erkennen gibt, lässt der *Hoax* (Streich) diese Erkennungsmöglichkeit nur sehr spärlich zu. Die im Jahre 2002 von William Karel entstandene Mockumentary *Opération Lune* (deutsch: *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond*) dient hierfür als Beispiel.

Der Film bedient sich als Grundlage der Verschwörungstheorie über die angeblich gefakte Mondlandung von Apollo 11 im Jahre 1969. In einem trickreich zusammenge-

---

<sup>121</sup> Vgl. Ebd., S. 142.



schnitten Interview-Strang wird der Zuschauer darüber informiert, dass der Regisseur Stanley Kubrick in Zusammenarbeit mit der NASA die Landung auf dem Mond nur inszeniert habe, um im Machtgefilde mit Russland Vorreiter zu sein. Als Gegenleistung habe Kubrick lichtstarke Kameraobjektive von der NASA erhalten, durch die es erst möglich war, Filme wie „2001: A Space Odyssey“ (1968) und „Barry Lyndon“ (1975) zu produzieren.<sup>122</sup>



**Abbildung 9: Titelbild zu Opération Lune** (Quelle: Moviepilot.de 2016)



**Abbildung 10: Regisseur Stanley Kubrick** (Quelle: Currentviewpoint.com 2003)

Die Scheindokumentation funktioniert im Zusammenspiel aus Archivmaterial und Interview-Sequenzen mit bekannten Persönlichkeiten aus der Nixon-Ära (u.a. Donald Rumsfeld, Henry Kissinger), sowie Familie und Freunde von Kubrick. Alles deutet auf den Wahrheitsgehalt der Theorie hin. Doch sieht man sich die Interview-Teile einzeln an, erkennt man rasch, dass die Aussagen der Experten oder Augenzeugen zu jeglicher Thematik hätten sein können. Durch die schnelle Schnittfolge kann der Zuschauer dies nicht differenzieren und erhält ein Bild der Wahrheitsbeteuerung über das Thema. Es muss allerdings erwähnt werden, dass sich in diesem Stil auch die negativ-Seite der Mockumentary darstellt. Denn die meisten Interviewpartner waren sich der eigentlichen Funktion ihrer Aussagen nicht bewusst bzw. sie wussten nicht in welchen Kontext sie gestellt werden. Dadurch sind oftmals viele, nicht alle, Interviewpartner nach der Mockumentary enttäuscht von den Filmemachern, weil sich ausgetrickst worden sind.<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Vgl. Hight, Craig. 2010, S. 99.

<sup>123</sup> Vgl. <https://kress.de/news/detail/beitrag/123578-jan-boehmermann-im-kress-interview-raab-muesste-sich-gedanken-um-die-nachfolge-machen.html>, Abruf am 01.06.2016.

William Karel gibt wenig Hinweise auf die Fiktionalität. Nur geübte Zuschauer können durch Insiderwissen erkennen, dass Expertennamen wie z. B. David Bowman, Jack Torrance oder Dimitri Muffley allesamt Figuren aus Kubrick's Filmen sind.<sup>124</sup> Anders als die Parodie, die ihren Inhalt durch Übertreibung entlarvt, wird bei dem Grad der Kritik, oder hier des Hoax, erst am Ende der Dokumentation die Fiktionalität preisgegeben. In *Operation Lune* werden Interviews mit Vietnamesen falsch untertitelt und plötzlich sieht der Zuschauer gen Ende des Filmes Outtakes der Experten bzw. der Schauspieler. Noch gefangen in der *Authentizitäts-Blase* muss der Rezipient nun die Darstellung der Informationen und Aussagen in einen komplett neuen Kontext stellen. Auch, weil dieser Fernseh-Hoax im deutsch-französischen TV-Sender *Arte* ausgestrahlt wurde, der bekannt ist für qualitativ hochwertige Dokumentarfilme, wodurch der Zuschauer hohe Erwartungen an die Sendung hat.<sup>125</sup>

William Karel's Mockumentary dient der Übung, den Zuschauern in ihrer Erwartungshaltung gegenüber den etablierten Formen autoritärem Fernsehens spielerisch entgegenzutreten.<sup>126</sup> Doch wie schon eingangs erwähnt, obliegt die Einordnung in den dokumentarischen Kontext immer dem Zuschauer. Daher ist ein *Hoax* ein *zweischneidiges Schwert*. Zum einen hilft er dem Publikum, *wahrheitsgetreue* Dokumentationen kritisch zu betrachten. Zum anderen kann bei fehlender Decodierung des Gesehenen der Zuschauer den Streich nicht entschlüsseln, wodurch dieser in seiner Meinung manipuliert wird. Daraus resultiert eine falsche Informationsweitergabe, die in den dokumentarischen Grundpfeilern als nicht wünschenswert anzusehen ist. Es ist zudem problematisch, dass kein Widerspruch, keine Verwirrung und keine Enttäuschung entsteht und damit auch keine Auseinandersetzung mit dem Dargestellten und der eigenen Wahrnehmung.

Auch *Forgotten Silver* muss sich diesem Problem stellen. Denn der als Parodie gedachte Film entwickelte sich zum Streich an den Zuschauern. Wie aus dem zuvor zitierten Leserbrief erkenntlich wurde, hat der überwiegende Teil des neuseeländischen Publikums die Dokumentation als *echt* oder *wahr* aufgefasst. Die Mehrheit fühlte sich enttäuscht und verärgert. Doch so negativ es klingen mag, hilft diese Reaktion in der Auseinandersetzung mit der Dokumentation und kann daher gleichzeitig auch der Kategorie 2 und der Kategorie 3 zugeteilt werden. Denn neben der Kritik an der neusee-

---

124 David Bowman aus *2001: Odyssee im Weltraum* (1968). Jack Torrance Rollenname des Hauptdarstellers aus *The Shining* (1980). Dimitri Muffley (Kombination der Namen des US-Präsidenten bzw. des sowjetischen Generalsekretärs) in *Dr. Seltsam oder: Wie ich lernte, die Bombe zu lieben* (1964).

125 Vgl. [http://www.dokumentarfilm.info/index.php?view=article&id=241%3Adoku-tipp-kubrick-nixon-und-der-mann-im-mond&option=com\\_content&Itemid=62](http://www.dokumentarfilm.info/index.php?view=article&id=241%3Adoku-tipp-kubrick-nixon-und-der-mann-im-mond&option=com_content&Itemid=62), Abruf am 07.05.2016.

126 Vgl. Hight, Craig. 2010, S. 99.



ländischen Medienkultur diene sie auch als dekonstruierende Aufgabe über die Erwartungen und Annahmen des faktischen Diskurses.<sup>127</sup>

In den letzten zwei Kapiteln wurde herausgearbeitet, dass die *pubertierende* Mockumentary sich nicht nur lustig über seine Mutter macht, sondern auch, dass sie klar ihre Erziehungsmethoden ablehnt. Nicht alles, was die Mutter ihr sagt oder zeigt, scheint wahr zu sein. Doch das Kind übt sich in einer noch drastischeren Form: in der *Dekonstruktion*.

### 6.1.3 Grad 3: Dekonstruktion – Man Bites Dog (1992)

Das Hauptaugenmerk in diesem Grad ist die Dokumentation selbst. Ziel ist es aufzuzeigen, dass es keinen absoluten, unvermittelten Zugang zur Realität gibt. Auch die Anmaßung der Filmmacher, sie könnten eine objektive Position gegenüber dem Thema einnehmen, stellt sich als unhaltbar heraus. Der Zuschauer soll damit Medienkompetenzen entwickeln, die es ermöglichen, Dokumentationen und mediale Praktiken kritisch zu hinterfragen und den konstruierten Charakter des Dokumentarfilms gewahr zu werden.<sup>128</sup>

Der französische Philosoph Jacques Derrida sieht die Dekonstruktion nicht in der Position des Skeptikers, der von außen urteilt. Seiner Meinung nach hilft genau das Gegenteil. „Die Dekonstruktion hat notwendigerweise von innen her zu operieren, sich aller subversiven, strategischen und ökonomischen Mittel der alten Struktur zu bedienen, sich ihrer strukturell zu bedienen, daß [sic!] heißt, ohne Atome und Elemente von ihr absondern zu können“<sup>129</sup>. In der Fachliteratur wird die Dekonstruktion daher auch als „feindliche Übernahme“ beschrieben.<sup>130</sup> Ein Beispiel hierfür ist *Man Bites Dog*, bei dem der Angriff gleich auf mehreren Ebenen stattfindet.

#### Man Bites Dog (1992)

Die belgische Mockumentary aus dem Jahre 1992 der Filmstudenten Benoît Poelvoorde, Rémy Belvaux, André Bonzel begleitet einen Serienmörder bei der „täglichen Arbeit“. Schon der Titel „Man Bites Dog“ unterstreicht den Fokus der Mockumentary auf

---

<sup>127</sup> Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 160.

<sup>128</sup> Vgl. Ebd.

<sup>129</sup> Derrida, Jacques. *Grammatologie*. 1974, S. 45.

<sup>130</sup> Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig: Building a Mock-Documentary-Schema. In: Rosenthal, Alan / Corner, John. 2005, S. 237.

das journalistische Bedürfnis, über unterhaltsame und berichtenswerte Geschichten zu informieren. Der Titel „Hund beißt Mann“ wäre zu alltäglich – gar langweilig.



**Abbildung 11: Ben (Mitte) sitzt mit Soundmann André (links) und Regisseur Remy (rechts) in der Bar** (Quelle: Lostvhs.co.uk 2014)



**Abbildung 12: Ben als eiskalter Serienmörder**  
(Quelle: Moviepilot.de 2015)

Der im Camcorder-Stil gedrehte Film bedient sich dem beobachtenden Modus. Keine andere Darstellungsform könnte besser die dokumentarische Ideologie und den damit einhergehenden Erwartungen und Versprechungen verdeutlichen. Wie schon in Kapitel 3.2 aufgezeigt wurde, nimmt der Zuschauer das Gesehene wahr, als ob die Kamera und das Team nicht da wären. Doch wie verhält es sich, wenn zu Beginn des Filmes der Serienmörder Ben, gespielt vom gleichnamigen Benoît Poelvoorde, im Zug eine unschuldige Frau erwürgt? Es herrscht direkt ein voyeuristischer Anstrich. Der Zuschauer weiß, er befindet sich im sicheren Abstand zur Tat. Wobei direkt die Frage nach Wissen und Verantwortung entsteht: Ist das Verlangen nach spektakulären Nachrichten stärker, als das Verhindern eines Mordes? Die aufkommende Frage richtet sich auch als Kritik an die fast schon perverse Faszination gesellschaftlicher Abgründe in (Scripted-) Reality-Shows.

In einer weiteren frühen Szene beschreibt Ben seine Methoden, wie er die Leichen verschwinden lässt. Dabei schaut er direkt in die Kamera. Damit adressiert er sowohl das Team, als auch den Zuschauer. Demnach wird von Anfang an der *observational mode* dekonstruiert, der im Verlauf des Filmes aber weiterhin benutzt wird. Zum Beispiel, als der Serienkiller dabei ist, einen Postmann in einer dunklen Seitengasse zu töten. An der Seite des Bildes kann man Regisseur Remy sehen und ein lautes „Lights!“ hören. Folglich wird der Zuschauer nicht nur auf das Team und die Kamera aufmerksam gemacht, sondern auch auf die künstliche Natur des beobachtenden Modus.

Der nächste Schritt der Dekonstruktion zeigt sich im Übergang der „objektiven Filmmacher“ zu aktiven Teilnehmern in Ben's *Tätigkeiten*. Zunächst wird anerkannt, dass die Filmmacher existieren. Beispielsweise, wenn Ben eine Prostituierte namens Jenny besucht und nach dem Klingeln an ihrer Tür das Team fragt, ob sie gut nach Hause gekommen sind. Darauf folgt nach dem Mord an einem Afro-Amerikaner das aktive Eingreifen Remy's, als er Ben hilft eine Leiche zu beseitigen. Zuletzt dringt das Team zusammen mit Ben in eine Wohnung ein, in der ein junges Paar gerade Sex hat. Es folgen Bilder, die verstörend wirken und jeglichen Glauben an die Ehrenhaftigkeit der Filmmacher zunichtemachen. Mit großer Lust vergewaltigen alle die junge Frau, die genau wie ihr Partner im nächsten Bild tot daliegt.

Ein Problem bei Dokumentationen ist der Fakt, dass wenig Budget für die Produktion vorhanden ist. Die Personen vor der Kamera werden typischerweise nicht bezahlt, haben kaum Kontrolle über die Postproduktion und gelten damit als machtlos. *Man Bites Dog* kehrt dieses Problem um. In einer Bar sitzend erklärt Remy, dass ihr Budget für den Film zur Neige geht. Ben bietet dem Team an ihnen das Geld zu geben, wodurch er vom „machtlosen Objekt“ zum Produzenten des Films wird. In einer Szene sitzt Ben sogar am Schnittplatz und entscheidet, welches Bild in der Dokumentation vorkommt. Die Geschichte handelt also nicht mehr vom Serienmörder, sondern vom Serienmörder Ben und dem Filmteam. Das bedeutet im übertragenden Sinne, dass die finanzielle Unterstützung Externer immer auch eine Interessenvertretung unter dem Deckmantel der Objektivität mit sich bringt.

Ein nächster Aspekt ist das Thema selbst. *Man Bites Dog* dekonstruiert die politisch-ethische Rolle, die von den Filmmachern ausgeübt wird, sowie die propagierten Wertesysteme für die Zuschauer von Dokumentationen.<sup>131</sup> Die Mockumentary besitzt keinen auktorialen Erzähler, der den Zuschauer an die Hand nimmt. Der Rezipient muss seine eigene moralische Reaktion hervorrufen. Und noch verwirrender ist es, dass Ben, nicht wie in anderen Dokumentationen über Serienkiller, eine schlechte Kindheit oder eine kaputte Familie hat.<sup>132</sup> Es wird genau das Gegenteil skizziert. Ben wird präsentiert als kultivierter und gebildeter Mann der Mittelklasse (typische Merkmale des auktorialen Erzählers). Auch seine Familie lernt der Zuschauer als liebevoll kennen. In einer Szene tötet Ben wiederum ein mittelständisches Ehepaar mit ihrem Kind (idealtypischer Zuschauer von Dokumentationen).<sup>133</sup> Dieses Delikt könnte als Symbol dafür ge-

---

<sup>131</sup> Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 74.

<sup>132</sup> Vgl. Ebd., S. 178.

<sup>133</sup> Vgl. Ebd.

wertet werden, dass Ben, in Verkörperung des Erzählers, die sichere Distanz des Zuschauers aufbrechen und drastisch verdeutlichen will: 'Fangt an selber zu denken!'

Das reflexive Potential der Mockumentary-Form wird voll ausgeschöpft. Die dekonstruierende Absicht in *Man Bites Dog* wird in solch einer makaberen Weise gezeigt, dass das Gefühl aufkommt, das Genre „Dokumentation“ wurde mit mehreren Messerstichen ermordet. Denn der *mütterlichen* Dokumentation wird jegliche Grundlage authentischer oder wahrer Erziehung entzogen. Die Mockumentary nimmt sich nur ihrer Form an, um der *Mutter* eindeutig zu zeigen, wie fehlerhaft und unglaublich sie ist und dekonstruiert sie so von innen heraus.

Die folgende Tabelle von Roscoe und Hight zeigt nochmals die typischen Merkmale der drei Kategorien von Mockumentaries auf:

|                         | <i>Intentions of the filmmaker</i>  | <i>Construction of the text</i>   | <i>Role constructed for the audience</i>  |
|-------------------------|---|---|---|
| Degree 1 Parody         | To parody, and implicitly reinforce, an aspect of popular culture   | The 'benevolent' or 'innocent' appropriation of documentary aesthetics<br>The Classic Objective Argument accepted as a signifier of rationality and objectivity   | Appreciation of the parody of popular culture, and the reinforcement of popular myth<br>Nostalgia for traditional forms of documentary<br><br>The more critical viewers are able to explore the form's latent reflexivity |
| Degree 2 Critique       | To use the documentary form to engage in a parody or satire of an aspect of popular culture   | The ambivalent appropriation of documentary aesthetics<br><br>A tension between an explicit critique of documentary practices and practitioners and an implicit acceptance of the generic codes and conventions | Appreciation of parody / satire of popular culture<br><br>Varying degrees of reflexivity toward aspects of the documentary genre  |
| Degree 3 Deconstruction | To critique an aspect of popular culture<br>To examine, subvert and deconstruct factual discourse and its relationship with documentary codes and conventions | The 'hostile' appropriation of documentary aesthetics<br>Documentary as representative of a mythical and problematic social-political stance toward the social-historical world                                 | Reflexive appreciation of parody or satire of popular culture<br>An openly reflexive stance towards factual discourse and its associated codes and conventions  |

**Abbildung 13: Drei Grade der Mockumentary und ihre Merkmale** (Quelle: Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 73)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass alle Mockumentaries, egal, ob der Kategorie eins, zwei oder drei zugehörig, immer auch Filme über die Dokumentation selbst sind. Jedes der Grade nimmt sich den dokumentarischen Codes und Konventionen an. Ziel ist, das versteckte Schemata von Dokumentarfilmen zu entlarven. Wodurch der Rezipient mehr Medienkompetenzen entwickeln kann, um mediale Täuschungen zu erkennen. Die kindliche Mockumentary durchlebte in diesem Kapitel die zwei Phasen

Vor- und Hochpubertät. In der Vorpubertät löst sich das Kind das erste Mal von ihren Eltern, es spielt Streiche und macht sich über die Erziehungsberechtigten lustig. In der Hochphase durchlebt das Kind die kritische Phase. Auf der Suche nach dem Platz in der Gesellschaft versucht die Mockumentary die Eltern nachzuahmen, aber merkt, wie schwierig die Welt der Erwachsenen zu sein scheint. Es hinterfragt dabei Themen und Aspekte der gesellschaftlichen und politischen Regelsysteme. Die Phase führt aber auch zur Ablehnung gegenüber den Eltern.<sup>134</sup> Im nächsten Kapitel stellt sich die Frage, wo sich die Mockumentary aktuell befindet. Befindet sie sich in der dritten, spätpubertären Phase, oder ist sie schon erwachsen?

## 7 Mockumentary – schon erwachsen?

In diesem Abschnitt der Arbeit soll versucht werden, die Mockumentary in den aktuellen medialen Kontext einzuordnen. Hat die Mockumentary schon ihren Platz in der Gesellschaft gefunden und gilt damit als eigenes Genre? Ist sie im Mainstream angekommen? Wie sehr greifen Produktionsfirmen auf das Format zurück? Und wie könnte ihre Zukunft aussehen?

### 7.1 Aktuelle Bestandsaufnahme im Fernsehen

Der Google Ngram Viewer zeigt einen Graphen an über das Benutzen eines Wortes in Büchern innerhalb einer bestimmten Zeitperiode. Tippt man dort das Wort „Mockumentary“ ein, erhält man das Ergebnis, dass „Mockumentary“ seit den 1990er Jahren einen extremen Anstieg zu verzeichnen hat.<sup>135</sup> Auch ein Blick auf die Film- und Serienliste bei Wikipedia zeigt, dass die Mockumentary-Produktionen seit dem Jahr 1990 extrem ansteigen.<sup>136</sup>

Der Grund der Zunahme ist nicht eindeutig. Craig Hight äußert sich dazu wie folgt: „Audience engagement with televisual space is the most speculative and least researched aspect of the medium“<sup>137</sup>. Da der Erfolg eines Genres oder eines Formats immer vom Publikum abhängt, ist dieses Zitat ein wichtiger Aspekt in der Frage über die Produktionszahlen. In ihrem gemeinsamen Buch haben Hight und Roscoe im Jahr 2001 speku-

<sup>134</sup> Vgl. <http://www.zeit.de/2011/30/Pubertaet-Jugend>, Abruf am 17.05.2016.

<sup>135</sup> Vgl. [https://books.google.com/ngrams/graph?content=Mockumentary&year\\_start=1800&year\\_end=2000&corpus=15&smoothing=3&share=&direct\\_url=t1%3B%2CMockumentary%3B%2CCc0](https://books.google.com/ngrams/graph?content=Mockumentary&year_start=1800&year_end=2000&corpus=15&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2CMockumentary%3B%2CCc0), Abruf am 10.05.2016.

<sup>136</sup> Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Mockumentary>, Abruf am 10.05.2016.

<sup>137</sup> Hight, Craig. 2010, S. 87.

liert, dass die Mockumentary sich in den nächsten Jahren weiter zu finden versucht. Dass eine Möglichkeit darin bestünde, das Format könnte erschöpft sein durch den respektlosen Umgang mit den dokumentarischen Ästhetiken, und dass Filmemacher versuchen, neue Ausdrucksformen zu entdecken.<sup>138</sup> Doch gleichzeitig merken sie auch an, dass die Mockumentary eine akzeptierte Form im massentauglichen Kino und Fernsehen ist. 15 Jahre später lässt sich sagen, dass das Potential des Formats nicht erschöpft ist. Serien wie *The Office*<sup>139</sup>, *Stromberg* oder *Modern Family* erfahren große Beliebtheit.

Auch andere Sitcoms wie *The Simpsons*<sup>140</sup> und *South Park*<sup>141</sup> verwenden die Mockumentary-Form für einzelne Episoden. Hinzu kommt, dass die Mockumentary auch die Werbeindustrie erreicht hat. Die Firma Volvo drehte im Jahr 2004 eine Scheindokumentation namens „The Mystery of Dalarna“<sup>142</sup>, deren Inhalt darin besteht, dass 32 Personen am selben Tag den neuen Volvo S40 gekauft haben und wie es dazu kam. Oder etwas aktueller, die 2014 entstandene Fake-Doku „Face to Face with the Arsenal Family“<sup>143</sup> von Europcar.

Craig Hight schreibt 2010 in seinem Buch „Television Mockumentary“, dass Mockumentary-Serien den Mainstream erreicht haben und anerkannt werden als eine eigene Form der Geschichtserzählung.<sup>144</sup> Es kommt auf die Definition des Mainstreams an. Zwar wird die Mockumentary oft verwendet, aber im direkten Vergleich mit dem Spielfilm, Dokumentarfilm oder Reality-TV<sup>145</sup> Formaten ist sie die seltenste Form. Aus den Erfahrungen der Geschichte und auch im aktuellen Kontext lässt sich spekulieren, dass ein Großteil der Medienkonsumenten nicht weiß, was eine Mockumentary ist und welchen Zweck sie erfüllt (mehr dazu im Fazit). Bekannt, weil einfach zu entschlüsseln, sind vorwiegend die Formen der Parodie. Auch wird oft die Mockumentary fälschlicherweise mit ihrer Verwandtschaft zweiten Grades der Scripted-Reality gleichgesetzt, die dokumentarisch wirkt, aber keinen gesellschaftskritischen Ansatz beinhaltet. Zudem

---

138 Vgl. Roscoe, Jane / Hight, Craig. 2001, S. 189.

139 *The Office* (2001 – 2003) ist eine britische Comedy-Serie über den Büroalltag. Sie gilt als Original zu *Stromberg*. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/The\\_Office](https://de.wikipedia.org/wiki/The_Office), Abruf am 19.05.2016.

140 *The Simpsons* (1989 -) ist die am längsten laufende US-Zeichentrickserie. Im Mittelpunkt steht die Familie Simpsons. Die Handlung persifliert häufig Aspekte des US-amerikanischen Alltagslebens. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_Simpsons](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Simpsons), Abruf am 19.05.2016.

141 *South Park* (1997 -) handelt von vier Kindern in des fiktiven idyllischen US-amerikanischen Bergstädtchen South Park. Die Serie ist bekannt durch ihren schwarzen Humor. Vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/South\\_Park](https://de.wikipedia.org/wiki/South_Park), Abruf am 19.05.2016.

142 *The Mystery of Dalarna* (2004), Schweden, 8 Minuten. Produzent: MVBMS Fuel Amsterdam.

143 *Face to Face with the Arsenal Family* (2014), Großbritannien, 4 Minuten. Produzent: Europcar.

144 Vgl. Hight, Craig. 2010, S. 205.

145 *Reality TV* ist eine in den 1980er Jahren aufkommende, preisgünstige Programmform der Fernsehunterhaltung. Mit Hilfe dokumentarischer Techniken, wie Interviews und – im günstigsten Fall auch – investigativem Journalismus werden u.a. Themen wie Verbrechen, Sextourismus und Liebeskatastrophen dargeboten. Bekannt ist Reality TV durch seine unterhaltsame und voyeuristische Form. Vgl. Monaco, James. 2011, S. 207.

wird dort kein Spiel aus Fakt und Fiktion betrieben, auch, weil die Spielart der Laiendarsteller die Fiktionalität leicht erkennen lässt.

Wie bereits in Kapitel 6 erwähnt, liegt die Popularität der Scheindokumentation in der Beziehung zwischen dem Publikum und dem faktischen Diskurs. Ordnet man das Publikum in den aktuellen gesellschaftlichen Kontext ein, kann man davon ausgehen, dass es sich zum Großteil um eine *medienkompetente* Zuschauerschaft handelt. Die Zuschauer sind sich dem konstruierten Wesen aller Medienformen bewusster und lassen genreübergreifende Verstöße zu. Auch diejenigen, die sich der Grenzen zwischen Fakt und Fiktion widersetzen. Aber welche Aspekte führen ebenfalls dazu, dass die Mockumentary besonders in der heutigen Zeit ein Publikum erreicht? Gibt man bei Google Ngram Viewer das Wort „authenticity“ oder „authentic“ ein, erkennt man ebenfalls ab den 1990er Jahren einen Aufwärtstrend. Es scheint so, als gäbe es eine Verknüpfung zwischen den ansteigenden Produktionszahlen von Mockumentaries und dem Wunsch nach Authentizität. Eine Großzahl von Firmen bezeichnen ihre Produkte als „real“ oder „authentisch“. Coca Cola's Slogan „The Real Thing“, Starbucks „Real Food“, der Kaffee von Rombouts wird beschrieben mit „Original Blend...Medium 3 AUTHENTIC“. Sogar die Unterwäsche der Firma Marks & Spencer wird mit „authentic“ markiert.<sup>146</sup>

Ein Grund für den *Authentizitätswahn* lässt sich in den sozialen Medien finden. In Zeiten von Facebook, Twitter, Instagram oder Dating-Apps wie Tinder stellt sich mehr und mehr die Frage nach der *Echtheit* der Personen. Der Dramaturg Bernd Stegemann betont in einem Interview mit Jungle World, die Authentizität sei eine bürgerliche Erfindung des 19. Jahrhunderts und führt weiter aus, dass Authentizität nur das gelungene Spiel des erzwungenen Lügens sei, eine strategische Bedeutung, sich gut auf dem Markt zu platzieren.<sup>147</sup> So legt der Benutzer sozialer Medien wert darauf *authentische* Fotos hochzuladen, wissend, dass sie nicht der wirklichen Wahrheit entsprechen. Der Betrachter dieser Fotos wird zu einem Spiel eingeladen zwischen Authentizität-Beurteilung und der Einordnung in den *tatsächlichen* Kontext. Mockumentaries spielen dasselbe Spiel. Sie lassen sich den Zuschauer fragen: Ist das eine *echte* Dokumentation und handelt es sich hierbei um die Wahrheit?

Banning stellt die These auf, dass wir uns eine Umwelt geschaffen haben, die dominiert wird von radikalem Skeptizismus, immer der Frage nachgehend, handelt es sich

---

<sup>146</sup> Vgl. <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2013/03/why-are-we-so-obsessed-pursuit-authenticity>, Abruf am 10.05.2016.

<sup>147</sup> Vgl. <http://jungle-world.com/artikel/2014/44/50836.html>, Abruf am 10.05.2016.

um Fakt oder Fiktion, um Wissen oder Meinung und um Information oder Werbung.<sup>148</sup> Bemerkbar macht sich der Skeptizismus z.B. in der Glaubens- und Geschlechterfrage oder im Zweifeln an politischen Machtstrukturen. Das bedeutet, die Intentionen der Mockumentary-Formen setzen genau bei diesem radikalen Skeptizismus an.

Die Antwort darauf, ob Mockumentary sich ganz von ihren Eltern lösen kann, bleibt ungewiss. Parodistische und kritische Formen kommen im Durchschnitt am häufigsten vor. Sie bieten die Chancen, sich über ein Thema lustig zu machen oder politische Strukturen zu kritisieren. Das Potential der dekonstruierenden Form zeigt sich schnell erschöpft, da sie primär die Dokumentation selbst im Fokus hat. Zu häufige Wiederholungen über die Kritikpunkte der dokumentarischen Codes und Konventionen lassen das Thema langweilig werden. Parodie und Kritik schöpfen hingegen aus einem größeren Topf der Möglichkeiten. Ein weiterer Knackpunkt liegt darin, dass die Lebensgrundlage der Mockumentary in der Beziehung ihrer Eltern *Fakt* und *Fiktion* besteht. Ohne diese beiden Formen kann das Kind nicht weiter existieren. Das heißt aber nicht, dass Mockumentary nicht als Genre anerkannt werden kann. Es verhält sich zwar noch wie eine junge Erwachsene, und die Potentiale sind noch nicht vollends ausgeschöpft. Doch bietet diese Gattung mehr als nur Täuschung und zeigt sich als ein Format mit vielen Talenten.

## 8 Das Fazit: Ein Format mit vielen Talenten

Die Diskussion des Eltern-Kind Verhältnisses im Besonderen zwischen der Dokumentation und der Mockumentary führte in der vorliegenden Arbeit zunächst zur Vorstellung der *mütterlichen* Dokumentation. Man erfuhr, dass die Dokumentation durch die Verwendung typischer Codes und Konventionen sich den Anspruch erarbeitet hat, das „objektive Fenster zur Welt“<sup>149</sup> zu sein. Doch schon in den Kinderschuhen bemerkte man, dass die Intention, die komplette Realität zeigen zu können, nicht haltbar ist. Vielmehr ist es der Dokumentation nur möglich, *eine* Wahrheit, aber nicht *die* Wahrheit darzustellen.

An diesem Aspekt setzt auch die Mockumentary an. Sie versucht durch unterschiedliche Verwendung der dokumentarischen Codes und Konventionen, den Zuschauer auf das Problem der Macht hinzuweisen. In Bezug auf ihren Inhalt müssen Mockumenta-

---

<sup>148</sup>Vgl. Banning, Marla: *Truth floats. Reflexivity in the shifting public and epistemological terrain*. 2005, S. 86.

<sup>149</sup>Vgl. Monaco, James. 2011, S. 71.



ries allerdings als fiktionale Filme gelten, da sie von erfundenen und nicht von gefundenen Geschichten handeln, wie es der Ideologie des Dokumentarfilms entspräche. Aus dieser Differenz zwischen Form und Inhalt bezieht die Mockumentary ihre parodistische, kritische und dekonstruierende Wirkung in Bezug auf die Dokumentation. Auch nach ihrem Selbstverständnis her ist die Mockumentary dem fiktionalen Genre zuzurechnen, da sie selbst keinen dokumentarischen Anspruch besitzt, sondern nur den Anspruch erhebt, einen Film über die Dokumentationsform zu machen, der am Ende vom Publikum durchschaut werden soll.

Bei der genauen Vorstellung der Dokumentation konnten mithilfe Nichols drei Gemeinsamkeiten von Dokumentationen herausgearbeitet werden: Erstens ein Selbstverständnis der Filmemacher, das sich der Wahrheit verpflichtet fühlt. Zweitens die fünf Darstellungsformen im Sinne des Wiedererkennungswerts, bestehend aus typischen Codes (z.B. auktorialer Erzähler, Handkamera, Interviews, Archivmaterial) und drittens eine Erwartungshaltung des Publikums in Bezug auf authentische bzw. wahrheitsgemäße Wiedergabe der Realität, die die Konventionen zwischen den Filmemachern und den Zuschauern bilden. Mockumentaries gebrauchen diese Codes und Konventionen und provozieren damit eine dokumentarische Leseart. Sie wirkt damit authentisch und objektiv. An anderer Stelle wird genau dieses erzeugte Vertrauen gebrochen, wenn die Mockumentary ihre Fiktionalität erkennen lässt. Es herrscht ein Spiel aus „Strategien der Beglaubigung“ und „Strategien der Irreführung.“ Diese Verwirrung löst beim Zuschauer die Fragen aus: Ist das ein *echter* Dokumentarfilm? Oder ist das alles bloß Fiktion? Diese Fragen sind wichtiger als die Antwort darauf, ob etwas *real* oder *fiktiv* ist. Denn der Zuschauer fängt an, sich mit dem, was er sieht und denkt, auseinanderzusetzen und gegebenenfalls zu hinterfragen. Dabei stellten sich in Bezug auf die kritische Wirkung, die drei zuvor erwähnten Kategorien unterschiedlicher Intensitäten heraus: Parodie, Kritik und Dekonstruktion.

Die Parodie äußert sich nicht in der subversiven oder reflexiven Gestalt gegenüber dem Dokumentarfilm. Sie behandelt eher einen gesellschaftlichen und kulturellen Aspekt wie die Rockband Nostalgie oder die Arbeitswelt. In den skurrilen Geschichten wird vorwiegend Humor generiert.

Die Kritik-Form bedient sich hauptsächlich Themen politischer Art oder beinhaltet eine Selbstthematisierung des Genres. Diese Kategorie fordert den Zuschauer auf, kulturelle oder politische Positionen des Dargestellten zu hinterfragen. Damit ist der Grad der Reflexivität höher, als der der Parodie.

Die Dekonstruktion ist die extremste Kategorie. In erster Linie möchten die Filme dieser Art die Ansprüche des Dokumentation-Genre aufbrechen. Die Mockumentaries greifen die Dokumentation meist gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen an und kritisieren damit parallel mehrere Aspekte des klassischen Dokumentarfilms. Dabei steht die Kritik am gesamten Genre im Mittelpunkt. Es wird herausgestellt, dass der Wahrheitsanspruch unhaltbar ist.

Die Mockumentary-Form bietet aber nicht nur lustige, sondern auch gruselige Momente. Der Horror-Film *Blair Witch Project* (1999)<sup>150</sup> wurde im Stil der Mockumentary gedreht. „Here the collision between the rational and the irrational is used to create not comedy but suspense to give credence to the threat posed by the supernatural and extraterrestrial“<sup>151</sup>. Das Spiel entsteht hierbei nicht im Zusammenhang von Faktischem und Fiktionalem, sondern aus Rationalem und Emotionalem. Typischerweise spielt ein Horror-Film mit der Angst des Zuschauers, die Handlung könnte in der Realität passieren. Daher passt kein Format besser als die Mockumentary, die vorgibt, das Gezeigte sei echt. Die Geschichte und die authentische Bildsprache laden den Zuschauer ein, Teil des Horror-Films zu werden.

Problematisch wird es, wenn der Zuschauer zu schnell die Fiktionalität der Mockumentary erkennt und damit zum Schluss kommt, es sei *nur Fiktion und weiter nichts*. Denn dann ist der Umsturz der Dokumentation nichtig. Die Reaktion würde das Dokumentation-Genre unberührt lassen. Es gäbe keine Kritik, und die privilegierte Position der *mütterlichen* Form wäre damit unangefochten. Wenn dem Publikum aber bewusst wird, wie sehr es sich an die dokumentarische Wirklichkeit gewöhnt und ihr vertraut hat und wenn es gleichzeitig begreift, dass Realität simuliert werden kann, dann wird einerseits das Vertrauen in den Dokumentarfilm erschüttert. Andererseits bietet diese *Erschütterung* aber die Chance, ein Bewusstsein für die Relativität und Selbstreferentialität von Bildern und somit einen kritischen Umgang mit dem Dokumentarfilm-Genre zu entwickeln.<sup>152</sup> Unabhängig von der Frage, ob Mockumentary ein eigenes Genre sei, kann doch gesagt werden, dass die Form als Diskurs mit der Faktizität gilt und den Zuschauer zum Mitdenken aktiviert.

Hight beschreibt, dass in der heutigen Zeit kritische Formate im Fernsehen fehlen. Es seien vor allem Werbung und triviale Unterhaltungssendungen zu sehen. Die Mockumentary setzt an diesem Punkt an. Das Format bietet beim Betreten der zwei Welten aus Fakt und Fiktion eine interessante Art der Unterhaltung, beinhaltet aber auch

---

150 *Blair Witch Project* (1999), USA, 78 Minuten, Regie: Daniel Myrick, Eduardo Sanchez.

151 Hight, Craig. 2010, S. 24.

152 Vgl. Sextro, Maren. 2009, S. 75.

gleichzeitig Kritik und lehrt Medienkompetenzen. Die Fähigkeit auf so vielen Ebenen der Realität zu agieren, ermöglicht es der Mockumentary, eine der intelligentesten, wenn auch beleidigenden, Humor-Formen zu generieren.

Neben der Fähigkeit, Komik oder Horror zu erzeugen, politische Themen zu kritisieren, den Wahrheitsanspruch von Dokumentationen zu brechen und Medienkompetenzen zu lehren, zeigt die Mockumentary eine große Spanne Wissen zu vermitteln. Am Beispiel *No Lies* konnte der Zuschauer einen Einblick in das Leben eines Vergewaltigungsopfers bekommen. Das Publikum bekam einen so authentischen Realitätseindruck, dass das Wissen darüber, wie sich ein Missbrauchsoffer fühlt, stärker zur Geltung kommt als bei einer sachlichen Dokumentation.

Auf der anderen Seite der Möglichkeiten-Skala ist die Symbiose mit dem Lehrfilm. In dem mockumentarischen Kurzfilm „Staplerfahrer Klaus – der erste Arbeitstag“<sup>153</sup> geht es um eine Parodie auf den berufsgenossenschaftlichen Lehrfilm über Arbeitssicherheit und Unfallverhütungsvorschriften. Speziell wird der unkorrekte Umgang mit einem Gabelstapler anschaulich geschildert. Der Fahrer Klaus macht unzählige Fehler, die zu zahlreichen Unfällen führen. Anders als bei klassischen Lehrfilmen werden die Verletzungen nicht nur angedeutet, sondern auf makabere Art und Weise gezeigt: Arme werden abgetrennt, Köpfe abgesägt, Menschen auf Gabelzinken aufgespießt und Arbeiter durch die Kettensäge zweigeteilt.



**Abbildung 14: Gabelstaplerfahrer Klaus**  
(Quelle: Moviepilot.de 2000)



**Abbildung 15: Von Klaus aufgespießte Mitarbeiter**  
(Quelle: Icilix.com 2002)

Der Splatterfilm<sup>154</sup> agiert in solch einer überspitzten Darstellung, dass die Bilder absurd und genau deshalb lustig wirken. Und am wichtigsten: Sie bleiben im Kopf. Anders als bei den klassischen – und eher langweiligen – Lehrfilmen, bietet die Mockumentary

<sup>153</sup> *Staplerfahrer Klaus – der erste Arbeitstag* (2000), Deutschland, 9 Minuten. Regie: Stefan Prehn, Jörg Wagner.

<sup>154</sup> *Splatter* ist ein lautmalerscher Begriff, der vom Geräusch an die Wand spritzenden Blutes stammt, und bezeichnet daher Szenen oder ganze Filme, die explizit-blutige Gewaltdarstellungen zum Inhalt haben. Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2392>, Abruf am 18.05.2016.

*Staplerfahrer Klaus* eine neue Art auf Arbeitssicherheit hinzuweisen. Eine Authentizität und später Komik herrscht in dem Kurzfilm ebenfalls dadurch, dass der Sprecher aus dem OFF Egon Hoegen ist. Er war langjähriger Erzähler in der Verkehrserziehungssendung „Der 7. Sinn“ (1966 - 2005). Seine Stimme ist auch noch Jahre später derart einprägsam, dass sie allein schon an Wachsamkeit, Erziehung und Belehrung erinnert. Dadurch herrscht eine direkte Assoziation mit einem Lehrfilm bzw. der Unfallverhütung. Aufgrund der makaberen Bilder wird dieser Gedankengang konterkariert. Das Ziel – die Einprägung der Vorschriften und Regeln – wird auf diese Weise nicht verfehlt, sondern durch die neuen Seherfahrungen verstärkt.

Negativ anzumerken ist die Möglichkeit der Manipulation des Zuschauers. Lässt die Mockumentary ihre Fiktionalität nicht oder kaum erkennen, wie bei der Form des Hoax, und glaubt das Publikum den Inhalt, kann der Zuschauer nicht zwischen Wahrheit und Lüge differenzieren. Damit nimmt der Zuschauer Informationen an, die nicht der Richtigkeit entsprechen.

So verhielt es sich auch in dem Hoax von Jan Böhmermann aus dem Jahr 2015. In einem Video erhebt der damalige griechische Finanzminister Yanis Varoufakis seinen Mittelfinger, während er zum Publikum sagt: *“and stick the finger to Germany.”* Die Respektlosigkeit der Geste traf die Biographie einer ganzen Nation ins Mark. Und manifestiert umso mehr die Geschichte um die angebliche griechische Faulheit und Erpressung. Die Deutschen waren empört, wie ein Politiker nach all den *Finanzspritzen* zu einer solchen Geste kam. Der Clip wurde auch in der Talk-Show „Günther Jauch“ diskutiert. Varoufakis bestand in einem Video-Interview darauf, es handele sich um einen Fake. Diese Aussage wollten die meisten nicht wahr haben, und das Video entwickelte sich zu einer ansteigenden Hysterie-Welle. Die Zuschauer - und später ein Großteil der Deutschen - sprangen auf den Zug der Wut gegenüber den Griechen auf. Das Video wurde nicht mehr hinterfragt, auch Journalisten prüften es nicht. Es wurde für Meinungsmache benutzt. Bis zu dem Zeitpunkt, als Jan Böhmermann in seinem Video „#Varoufake“ erklärt, er und seine TV-Firma „Bild- und Tonfabrik“ haben den Fake-Clip ins Netz gestellt.



**Abbildung 16: Von links: Moderator Jan Böhm, Yanis Varoufakis und Mittelfingerdouble** (Quelle: Krone.at 2015)

**Abbildung 17: Direkter Vergleich. Links das Original, rechts der Fake.** (Quelle: Focus.de 2015)

Doch nun standen nicht mehr die Griechen im Vordergrund der Kritik, sondern die Deutsche Empfindlichkeit, und das Blatt wendete sich. Deutschland wurde das eigene Spiegelbild vorgehalten. Das heißt, die fehlende Auflösung der Fiktionalität kann zu Manipulation führen. Erst durch die Preisgabe der Intention des Machers kann der Zuschauer nachhaltig daraus lernen und Medienkompetenzen entwickeln.

Die Zukunft der Mockumentary ist schwer vorherzusagen. Die Entscheidung, ob sich das Format weiter entwickelt, liegt beim Publikum. Das zentrale Problem hier ist der Umfang, bis zu welchem Level der Zuschauer Komplize werden möchte in der Subversion des faktischen Diskurses. Was aber feststeht ist, dass der 1. April-Scherz eine ähnliche Form bietet, welches bis in die heutige Zeit große Beliebtheit genießt. Das heißt, die Bereitschaft scheint beim Publikum da zu sein, bzw. der jährliche Scherz-Tag ermöglicht dem Publikum, im Idealfall mit Doppeldeutigkeiten umzugehen und sieht, dass nicht alles eindeutig ist und nicht alles in die Schubladen *Real* oder *Fiktiv* einsortiert werden kann. Je häufiger Berührungspunkte mit der Mockumentary entstehen, desto mehr kann die Fiktionalität entschlüsselt werden.

Wie bereits erwähnt, gibt es kaum empirische Studien über das Verhältnis zwischen Zuschauer und Mockumentary. Aus den Erfahrungen des Autors dieser Arbeit lässt sich spekulativ sagen, dass ein Großteil des Publikums

- nicht weiß, was der Name „Mockumentary“ bedeutet oder was dessen Inhalt ist.
- nicht weiß, wie groß die Spanne der Mockumentary-Form ist. Für den einen Zuschauer ist die Form des „Hoax“ typisch für Mockumentaries, für den anderen eher die Form der „Parodie“.
- nicht weiß, was der Sinn von Mockumentaries ist.

- nicht weiß, was der Unterschied zwischen verwandten Formen (z. B. Doku-Drama oder Scripted-Reality) ist.
- am Ende einer Mockumentary *ent*-täuscht ist. Welches zum einen zu Wut führt, da einige Rezipienten das Gefühl von *vergeudeter Zeit* hatten und keinen Nutzen im Film sahen. Zum anderen die Anerkennung der neuen Kunstform mit dem positiven Fazit getäuscht worden zu sein.
- sich laut die Frage stellt, ob es sich um einen *echten* Dokumentarfilm handelt.

Dadurch lässt sich folgern, dass die Mockumentary zwar teilweise im populären Bereich angekommen ist, das Publikum sich aber dessen nicht bewusst zu sein scheint. Aber erst durch die Bewusstmachung der Form und des Ziels des aufstrebenden Kinos kann verstanden werden, was sie auszudrücken und lehren versucht. Reflexive Darstellungen begegnen den Menschen in allen Bereichen, ob Literatur, Filmen, Nachrichten oder philosophischen Diskursen. Das Problem ist, dass die kritische Auseinandersetzung häufig nicht stattfindet. Die Frequenz reflexiver Repräsentationen ist so hoch, dass der eigentliche Sinn oder die eigentliche Aussage dahinter verloren geht.

Egal, wie sich die Mockumentary entwickeln wird, sie wird immer eine Wächterin über die Dokumentation bleiben oder anders gesagt: Die Dokumentation spürt durch die Mockumentary ihre eigentliche (*mütterliche*) Verantwortung. Damit ist die Mockumentary weniger als eine Dokumentation, mehr als eine Dokumentation und überhaupt keine Dokumentation. Es zeigt sich, dass die Scheindokumentation mehr als reine Täuschung ist. Sie beinhaltet ein großes Repertoire von Möglichkeiten, den Zuschauer auf die Form der *mütterlichen* Dokumentation aufmerksam zu machen, aber gleichzeitig auch eigenen Themen eine Öffentlichkeit zu bieten. Durch das Adoptieren und Ändern der klassischen Konventionen, hat die Mockumentary ihr eigenes Set von Konventionen entwickelt.

Sie ist ein eigenes Genre. Eine junge Erwachsene. Noch verknüpft mit der *väterlichen* Fiktionalität und der *mütterlichen* Faktizität – vielleicht muss sie das auch bleiben – doch besitzt sie ihre eigene Identität (Intention des Filmemachers, eigene Codes und Konventionen). Damit ist sie auf dem besten Weg, den *Auszug aus ihrem Elternhaus* zu meistern und in den kommenden Jahren den Mainstream zu erreichen.

## Quellenverzeichnis

### Literaturverzeichnis

- **Annas**, Rolf (Hg.) (2004): *Deutsch als Herausforderung. Fremdsprachenunterricht und Literatur in Forschung und Lehre*. Südafrika, Stellenbosch: Sun Press.
- **Banning**, Marla (2005): Truth floats. Reflexivity in the shifting public and epistemological terrain. *Rhetoric Society Quartely*, Band 30, Nr. 3.
- **Berg**, Jan: Offenbarungen des Faktischen. Gefundene Bilder, gefundene Geschichten. In: Blümlinger, Christa (Hg.) (1990): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Wien: Sonderzahl Verlag.
- **Beyerle**, Monika (1997): *Authentifizierungsstrategien im Dokumentarfilm. Das amerikanische Direct Cinema der 60er Jahre*. Trier: WVT Verlag, 1997.
- **Decker**, Christof (1995): *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen cinema direct*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- **Derrida**, Jacques (1974): *Grammatologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- **Dürrenmatt**, Friedrich (1980): *Die Physiker*. Neufassung. Zürich: Diogenes Verlag.
- **Fetveit**, Arild (1999): „Reality TV in the digital era: a paradox in visual culture?“ In: Media Culture Society. Band 21, Nr. 6. Oslo: University of Oslo.
- **Harries**, Dan (2000): *Film Parody*. London: British Film Institute.
- **Hattendorf**, Manfred (1999): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Band 4, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

- **Hattendorf**, Manfred (1995): Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpeuts „The Forbidden Quest“ (1993). In: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Diskurs Film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie. München: Diskurs-Film Verlag.
- **Hohenberger**, Eva (Hg.) (1998): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Band. 3, Berlin: Vorwerk 8
- **Hohenberger**, Eva (Hg.) (1998): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Zitiert nach: Gunning, Tom (1995): *Vor dem Dokumentarfilm. Frühe Non-Fiction Filme und die Ästhetik der Ansicht*. KINtop, Nr. 4, S. 111-121.
- **Hohenberger**, Eva (1988): *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.
- **Jackson**, Peter (1996). Interview mit Peter Jackson. Ausgabe 10, Midwest Art Magazine.
- **Koebner**, Thomas (Hg.) (2002): *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam.
- **Lano**, Carolin (2010): *Die Inszenierung des Verdachts - Überlegungen zu den Funktionen von TV-mockumentaries*. Stuttgart: ibidem.
- **Leahy**, Gillian (1996): *Fidelity, Faith and Openness: Rescuing Observational Documentary*. Band 82, MIA.
- **Lebow**, Alisa: Faking what? Making a mockery of documentary. In: Alexandra Juhasz, Jesse Lerner (Hrsg.) (2006): *F is for Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- **Meyers** Lexikonredaktion (Hg.) (1992): *Meyers Grosses Taschenlexikon in 24 Bänden*. Mannheim, Leipzig, Wien: B.I. Taschenbuchverlag.
- **Monaco**, James / Bock, Hans-Michael (2011): *Film Verstehen – Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*. Hamburg: Rohwohlt Taschenbuch Verlag.



- **Nelmes**, Jill (2003): *An Introduction to Film Studies*. Psychology Press. 3. Ausgabe, London: Routledge.
- **Nichols**, Bill (1995): *Performativer Dokumentarfilm*. In: Hattendorf, Manfred (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*. Diskurs Film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie. München: Diskurs-Film Verlag.
- **Nichols**, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- **Rathgen**, Olwyn (06.11.1995). Brief an den Redakteur, Timaru Herald.
- **Rhodes**, Gary D. / Springer, John Parris (2006): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland & Company, Inc.
- **Roscoe**, Jane / Hight, Craig: Building a Mock-Documentary-Schema. In: Rosenthal, Alan / Corner, John: *New Challenges for Documentary*. 2. Ausgabe, Manchester, New York: Manchester University Press.
- **Roscoe**, Jane / Hight, Craig (2001): *Faking It. Mock-documentary and the subversion of factuality*. New York, Manchester: Manchester University Press.
- **Roth**, Wilhelm (1982): *Der Dokumentarfilm seit 1960*. München, Luzern: C.J. Bucher Verlag
- **Rotha**, Paul (1951): *Documentary Film. The use of the film medium to interpret creatively and in social terms the live of the people as it exists in reality*. 3. Ausgabe, London: Faber & Faber.
- **Seidman**, Steven (1994): *Contested Knowledge. Social Theory in the Postmodern Era*. Blackwell: Oxford.
- **Sextro**, Maren (2009): *Mockumentaries und die Dekonstruktion des klassischen Dokumentarfilms*. Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin.
- **Strzysch**, Marianne (Hg.) (1997): Der Brockhaus in fünfzehn Bänden. Band 15, Leipzig: Brockhaus.

- **Ward**, Paul: The Future of Documentary? "Conditional Tense" Documentary and the Historical Record. In: Rhodes, Gary D. / Springer, John Parris (2006): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. North Carolina: McFarland & Company, Inc.
- **Weischenberg**, Siegfried / Kleinsteuber, Hans J. / Pörksen, Bernhard (Hgg.) (2005): *Handbuch Journalismus und Medien. Praktischer Journalismus*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- **Winston**, Brian (1995): *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. London: British Film Institute, London.

## Internetverzeichnis

- **Bender**, Theo / Karl Juhnke (2016). *Splatterfilm*. Universität Kiel. **Abgerufen am 18.05.2016** von Filmlexikon der Universität Kiel: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2392>
- **Bundeszentrale** für politische Bildung (2013). *Mockumentary*. **Abgerufen am 20.04.2016** von Bundeszentrale für politische Bildung: <http://www.bpb.de/147570/mockumentary>
- **Burmeister**, Silke (21.07.2011). *Das Erwachen*. **Abgerufen am 17.05.2016** von ZEIT Online: <http://www.zeit.de/2011/30/Pubertaet-Jugend>
- **Carrier**, Scott (03.04.2014). *A Brief History of Documentary Forms*. **Abgerufen am 21.04.2016** von Transom: <http://transom.org/2014/brief-history-of-documentary-forms/>
- **De Seife**, Ethan (30.09.2007). *The Treachery of Images*. University of Wisconsin. **Abgerufen am 27.04.2016** von Spinal Tap: <http://www.spinaltap.com/articles/seife/seife1.html>
- **Dokumentarfilm.Info**. *Doku-Tipp: Kubrick, Nixon und der Mann im Mond*. **Abgerufen am 07.05.2016** von Dokumentarfilm.Info:

[http://www.dokumentarfilm.info/index.php?view=article&id=241%3Adoku-tipp-kubrick-nixon-und-der-mann-im-mond&option=com\\_content&Itemid=62](http://www.dokumentarfilm.info/index.php?view=article&id=241%3Adoku-tipp-kubrick-nixon-und-der-mann-im-mond&option=com_content&Itemid=62).

- **Duden.** Dokumentation. **Abgerufen am 30.05.2016** von Duden: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Dokumentation>.
- **Duden.** Mockumentary. **Abgerufen am 30.05.2016** von Duden: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Mockumentary>.
- **Duden.** *Sequel*. **Abgerufen am 17.05.2016** von Duden: <http://www.duden.de/node/714458/revisions/1372046/view>.
- **Film Connexion.** *OFF*. **Abgerufen am 17.05.2016** von Film Connexion: <http://www.film-connexion.de/filmlexikon/off/>,
- **Film Connexion.** *Vox-Pops*. **Abgerufen am 04.05.2016** von Film Connexion: <http://www.film-connexion.de/filmlexikon/vox-pops/>
- **Google.Books.** *Mockumentary*. **Abgerufen am 10.05.2016** von Google.Books Ngram Viewer: [https://books.google.com/ngrams/graph?content=Mockumentary&year\\_start=1800&year\\_end=2000&corpus=15&smoothing=3&share=&direct\\_url=t1%3B%2CMockumentary%3B%2Cc0](https://books.google.com/ngrams/graph?content=Mockumentary&year_start=1800&year_end=2000&corpus=15&smoothing=3&share=&direct_url=t1%3B%2CMockumentary%3B%2Cc0)
- **Jungle World** (30.10.2014). *"Es ist nicht wahr, weil es nicht lügt"*. **Abgerufen am 10.05.2016** von Jungle World: <http://jungle-world.com/artikel/2014/44/50836.html>
- **Lübbers, Christine** (18.10.2013). *Raab müsste sich Gedanken um die Nachfolge machen*. **Abgerufen am 01.06.2016** von Kress News: <https://kress.de/news/detail/beitrag/123578-jan-boehmermann-im-kress-interview-raab-muesste-sich-gedanken-um-die-nachfolge-machen.html>
- **Medienkompetenzportal NRW.** Begriffsbestimmung Medienkompetenz. **Abgerufen am 30.05.2016** von Medienkompetenzportal NRW: <http://www.medienkompetenzportal-nrw.de/grundlagen/begriffsbestimmung.html>.

- **Moldenhauer**, Benjamin (07.09.2015). *Mockumentarys – wenn Spaghetti auf Bäumen wachsen*. **Abgerufen am 26.04.2016** von Spiegel Online: <http://www.spiegel.de/einestages/die-legendaersten-mockumentarys-der-filmgeschichte-a-1050106.html>
- **New World Encyclopedia**. *Metanarrative*. **Abgerufen am 22.04.2016** von New World Encyclopedia: <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Metanarrative>
- **Oxford English Dictionary**. *Mockumentary*. **Abgerufen am 20.04.2016** von Oxford English Dictionary: <http://www.oxforddictionaries.com/de/definition/englisch/mockumentary>
- **Poole**, Steven (07.03.2013). *Why are we so obsessed with the pursuit of authenticity?* **Abgerufen am 10.05.2016** von NewStatesman: <http://www.newstatesman.com/culture/culture/2013/03/why-are-we-so-obsessed-pursuit-authenticity>
- **Riefenstahl**, Leni. *Filmographie*. **Abgerufen am 18.05.2016** von Leni-Riefenstahl: <http://www.leni-riefenstahl.de/deu/bio.html>
- **Stummer**, Andreas (26.07.2014). *Gallipoli – ein australischer Mythos*. **Abgerufen am 05.05.2016** von Deutschlandfunk: [http://www.deutschlandfunk.de/erster-weltkrieg-gallipoli-ein-australischer-mythos.799.de.html?dram:article\\_id=292809](http://www.deutschlandfunk.de/erster-weltkrieg-gallipoli-ein-australischer-mythos.799.de.html?dram:article_id=292809)
- **University of Waikato**. *Forgotten Silver*. **Abgerufen am 26.04.2016** von University of Waikato: <http://www.waikato.ac.nz/fass/mock-doc/fs.shtml>
- **Wikipedia** (2016). *Kubrick, Nixon und der Mann im Mond*. **Abgerufen am 26.04.2016** von Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Kubrick,\\_Nixon\\_und\\_der\\_Mann\\_im\\_Mond](https://de.wikipedia.org/wiki/Kubrick,_Nixon_und_der_Mann_im_Mond)
- **Wikipedia** (2016). *Mockumentary*. **Abgerufen am 10.05.2016** von Wikipedia: <https://de.wikipedia.org/wiki/Mockumentary>
- **Wikipedia** (2016). *Modern Family*. **Abgerufen am 28.04.2016** von Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Modern\\_Family](https://de.wikipedia.org/wiki/Modern_Family)
- **Wikipedia** (2016). *Spiñal Tap*. **Abgerufen am 04.05.2016** von Wikipedia:

[https://de.wikipedia.org/wiki/Sp%C4%B1n%CC%88al\\_Tap](https://de.wikipedia.org/wiki/Sp%C4%B1n%CC%88al_Tap)

- **Wikipedia** (2016). *Stromberg (Fernsehserie)*. **Abgerufen am 26.04.2016** von Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Stromberg\\_%28Fernsehserie%29](https://de.wikipedia.org/wiki/Stromberg_%28Fernsehserie%29)

## Filmverzeichnis

- **2001: Odyssee im Weltraum** (1968), USA, 143 Minuten. Regie: Stanley Kubrick
- **A Trip to the Moon** (französisch: "Le Voyage dans la lune") (1902), Frankreich, 18 Minuten. Regie: Georges Méliès.
- **Blair Witch Project** (1999), USA, 78 Minuten. Regie: Daniel Myrick, Eduardo Sanchez.
- **Bob Roberts** (1992), USA, 102 Minuten. Regie: Tim Robbins.
- **Das Millionenspiel** (1970), Deutschland, 95 Minuten. Regie: Tom Toelle.
- **David Holzman's Diary** (1967), USA, 74 Minuten. Regie: Jim McBride.
- **Die Delegation** (1970), Deutschland, 97 Minuten. Regie: Rainer Erler.
- **Don't Look Back** (1967), USA, 96 Minuten. Regie: D.A. Pennebaker.
- **Dr. Seltsam oder: Wie ich lernte die Bombe zu lieben** (1964), England, 93 Minuten. Regie: Stanley Kubrick.
- **Forgotten Silver** (1995), Neuseeland, 50 Minuten. Regie: Costa Botes, Peter Jackson.
- **Fraktus** (2012), Deutschland, 95 Minuten. Regie: Lars Jessen.
- **Gimme Shelter** (1970), USA, 90 Minuten. Regie: Albert Maysles, David Maysles, Charlotte Zwerin.

- **Moana** (1926), USA, 85 Minuten. Regie: Robert J. Flaherty.
- **Monterey Pop** (1968), USA, 88 Minuten. Regie: D.A. Pennebaker.
- **Nanook of the North** (1922), USA, 78 Minuten. Regie: Robert J. Flaherty.
- **No Lies** (1973), USA, 16 Minuten. Regie: Mitchell Block.
- **Olympia** (1938), Deutschland, 121 Minuten. Regie: Leni Riefenstahl.
- **Opération Lune** (deutsch: Kubrick, Nixon und der Mann im Mond) (2002), Frankreich, 52 Minuten. Regie: William Karel.
- **Sieg des Glaubens** (1933), Deutsches Reich, 60 Minuten. Regie: Leni Riefenstahl.
- **Sparghetii Harvest** (1957), England, 3 Minuten. Regie: Charles de Jaeger.
- **Staplerfahrer Klaus – der erste Arbeitstag** (2000), Deutschland, 9 Minuten. Regie: Stefan Prehn, Jörg Wagner.
- **Tag der Freiheit! - unsere Wehrmacht!** (1935), Deutschland, 28 Minuten. Regie: Leni Riefenstahl.
- **Take the Money and Run** (1969), USA, 85 Minuten. Regie: Woody Allen.
- **The Great Train Robbery** (1903), USA, 12 Minuten. Regie: Edwin S. Porter.
- **The Rutles** (1978), England, 71 Minuten. Regie: Eric Idle, Gary Weis.
- **The Shining** (1980), USA, 143 Minuten. Regie: Stanley Kubrick.
- **This Is Spinal Tap! - A Rockumentary by Martin DiBergi** (1984), USA, 82 Minuten. Regie: Rob Reiner, Christopher Guest.
- **Triumph des Willens** (1935), Deutschland, 114 Minuten. Regie: Leni Riefenstahl.

- **Woodstock** (1970), USA, 184 Minuten. Regie: Michael Wadleigh.
- **Workers Leaving the Lumière Factory** (französisch: "La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon") (1895), Frankreich, 46 Sekunden. Regie: Louis Lumière.
- **Zelig** (1983), USA, 79 Minuten. Regie: Woody Allen.

## Serienverzeichnis

- **Cosby** (1996 - 2000), USA, 22 Minuten. Produzent: Michael Leeson. CBS.
- **Der 7. Sinn** (1966 – 2005), Deutschland. Regie: Alfred Noell. ARD.
- **Die Nanny** (1993 – 1999), USA, 22 Minuten. Produktion: Robert Sternin, Prudence Fraser, Frank Lombardi, Caryn Lucas. CBS.
- **Face to Face with the Arsenal Family** (2014), Großbritannien, 4 Minuten. Produzent: Europcar.
- **King of Queens** (1998 – 2007), USA, 22 Minuten. Produktion: Josh Goldsmith, Cathy Yuspa, Kevin James. CBS.
- **Modern Family** (2009 - ), USA, 22 Minuten. Produzent: Christopher Lloyd, Steven Levitan. ABC: 20<sup>th</sup> Century Fox Television.
- **South Park** (1997 - ), USA, 22 Minuten. Regie: Troy Parker, Matt Stone. Comedy Central.
- **Stromberg** (2004 – 2012), Deutschland, 24 – 28 Minuten. Produzent: Ralf Husmann. ProSieben: Brainpool.
- **The Mystery of Dalaro** (2004), Schweden, 8 Minuten. Produzent: Volvo: MVBMS Fuel Amsterdam.
- **The Office** (2001 – 2003), England, 22 Minuten. Regie: Ricky Gervais. BBC.

- **The Simpsons** (1989 - ), USA, 22 Minuten. Regie: Matt Groening. FOX: 20<sup>th</sup> Century Fox, Gracie Films, Film Roman.



## Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, den TT. Monat JJJJ

Vorname Nachname